

本雅明文选

〔德〕瓦尔特·本雅明 著 陈永国 马海良 编

中国社会科学出版社



〔德〕瓦尔特·本雅明 著 陈永国 马海良 编

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

本雅明文选/(德)本雅明(Benjamin，W.)著;陈永国,马海良编.—北京:中国社会科学出版社,1999.8

(知识分子图书馆)

ISBN 7-5004-2561-9

Ⅰ.本… Ⅱ.①本… ②陈… ③马… Ⅲ.本雅明-文集 Ⅳ.B516.59

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第32315号

中国社会科学出版社出版发行

(北京鼓楼西大街甲158号)

北京新魏印刷厂印刷 新华书店经销

1999年8月第1版 1999年8月第1次印刷

开本:850×1168毫米 1/32 印张:14.75 插页:4

字数:376千字 印数:1—6000册

定价:23.00元

《知识分子图书馆》编委会

《知识分子图书馆》部分书目

①**文学行动*** 雅克·德里达
②**解构之图*** 保罗·德曼
③**读者反应批评：理论与实践*** 斯坦利·费什
④**批评旅途：六十年代之后*** 莫瑞·克里格
⑤**快感：文化与政治*** 弗雷德里克·詹姆逊
⑥**布莱希特与方法*** 弗雷德里克·詹姆逊
⑦**论解构*** 乔纳森·卡勒
⑧**重申解构主义*** 希利斯·米勒
⑨**海德格尔分析新时代的技术*** 冈特·绍伊博尔德
⑩**后殖民主义文化理论*** 罗钢 刘象愚主编
⑪**抵抗的文化政治学*** 谢少波
⑫**后革命氛围*** 阿里夫·德里克
⑬**赛义德自选集*** 爱德华·赛义德
⑭**政治无意识*** 弗雷德里克·詹姆逊
⑮**历史中的政治、哲学、爱欲*** 特瑞·伊格尔顿
⑯**本雅明文选*** 瓦尔特·本雅明
文化研究读本 雷蒙德·威廉斯等
历史和人文科学中的历史 拉尔夫·科恩主编
全球化中的知识左派 布鲁斯·罗宾斯
后现代性的起源 佩里·安德森
吉尔·德勒兹：哲学戏剧 米歇尔·福柯等
介入的区域 佩里·安德森
国际后现代主义：理论与文学实践 佛克玛主编
性贸易及其政治经济学 《社会文本》编辑部
狱中札记 安东尼奥·葛兰西
（注有*的已出版。）

总　　序

1986—1987年，我在厄湾加州大学（UC Irvine）从事博士后研究，先后结识了莫瑞·克里格（Murray Krieger）、J. 希利斯·米勒（J. Hillis Miller）、沃尔夫冈·伊瑟尔（Walfgang Iser）、雅克·德里达（Jacques Derrida）和海登·怀特（Hayden White）；后来应老朋友弗雷德里克·詹姆逊（Fredric Jameson）之邀赴杜克大学参加学术会议，在他的安排下又结识了斯坦利·费什（Stanley Fish）、费兰克·伦屈夏（Frank Lentricchia）和爱德华·赛义德（Edward W. Said）等人。这期间因编选《最新西方文论选》的需要，与杰费里·哈特曼（Geoffrey Hartman）及其他一些学者也有过通信往来。通过与他们交流和阅读他们的作品，我发现这些批评家或理论家各有所长，他们的理论思想和批评建构各有特色，因此便萌发了编译一批当代批评理论家的“自选集”的想法。1988年5月，J. 希利斯·米勒来华参加学术会议，我向他谈了自己的想法和计划。他说“这是一个绝好的计划”，并表示将全力给予支持。考虑到编选的难度以及与某些作者联系的问题，我请他与我合作来完成这项计划。于是我们商定了一个方案：我们先选定十位批评理论家，由我起草一份编译计划，然后由米勒与作者联系，请他们每人自选能够反映其思想发展或基本理论观点的文章约50万至60万字，由我再从中选出约25万至30万字的文章，负责组织翻译，在中国出版。但1989年以后，由于种种原因，这套书的计划被搁置下来。1993年，米勒再次来华，我们商定，不论多

么困难，也要将这一翻译项目继续下去（此时又增加了版权问题，米勒担保他可以解决）。作为第一辑，我们当时选定了十位批评理论家：哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom）、保罗·德曼（Paul de Man）、德里达、特里·伊格尔顿（Terry Eagleton）、伊瑟尔、费什、詹姆逊、克里格、米勒和赛义德等。1995年，中国社会科学出版社决定独家出版这套书，并于1996年签了正式出版合同，大大促进了工作的进展。

为什么要选择这些批评理论家的作品翻译出版呢？首先，他们都是在当代文坛上活跃的批评理论家，在国内外有相当大的影响。保罗·德曼虽已逝世，但其影响仍在，而且其最后一部作品于去年刚刚出版。其次，这些批评理论家分别代表了当代批评理论界的不同流派或不同方面，例如克里格代表芝加哥学派或新形式主义，德里达代表解构主义，费什代表读者反应批评或实用批评，赛义德代表后殖民主义文化研究，德曼代表修辞批评，伊瑟尔代表接受美学，米勒代表美国解构主义，詹姆逊代表美国马克思主义和后现代主义文化研究，伊格尔顿代表英国马克思主义和意识形态研究。当然，这十位批评理论家并不能反映当代思想的全貌。因此，我们正在商定下一批批评家和理论家的名单，打算将这套书长期出版下去，而且，书籍的自选集形式也可能会灵活变通。

从总体上说，这些批评家或理论家的论著都属于“批评理论”（critical theory）范畴。那么什么是批评理论呢？虽然这对专业工作者已不是什么新的概念，但我觉得仍应该略加说明。实际上，批评理论是60年代以来一直在西方流行的一个概念。简单说，它是关于批评的理论。通常所说的批评注重的是文本的具体特征和具体价值，它可能涉及到哲学的思考，但仍然不会脱离文本价值的整体观念，包括文学文本的艺术特征和审美价值。而批评理论则不同，它关注的是文本本身的性质，文本与作者的关系，文本与读者的关系以及读者的作用，文本与现实的关系，语言的作

用和地位，等等。换句话说，它关注的是批评的形成过程和运作方式，批评本身的特征和价值。由于批评可以涉及到多种学科和多种文本，所以批评理论不限于文学，而是一个新的跨学科的领域。它与文学批评和文学理论有这样那样的联系，甚至有某些共同的问题，但它有自己的独立性和自洽性。大而化之，可以说批评理论的对象是关于社会文本批评的理论，涉及到文学、哲学、历史、人类学、政治学、社会学、建筑学、影视、绘画，等等。

批评理论的产生与社会发展密切相关。60年代以来，西方进入了所谓的后期资本主义，又称后工业社会、信息社会、跨国资本主义社会、工业化之后的时期或后现代时期。知识分子在经历了60年代的动荡、追求和幻灭之后，对社会采取批判的审视态度。他们发现，社会制度和生产方式以及与之相联系的文学艺术，出现了种种充满矛盾和悖论的现象，例如跨国公司的兴起，大众文化的流行，公民社会的衰微，消费意识的蔓延，信息爆炸，传统断裂，个人主体性的丧失，电脑空间和视觉形象的扩展，等等。面对这种情况，他们充满了焦虑，试图对种种矛盾进行解释。他们重新考察现时与过去或现代时期的关系，力求找到可行的、合理的方案。由于社会的一切运作（如政治、经济、法律、文学艺术等）都离不开话语和话语形成的文本，所以便出现了大量以话语和文本为客体的批评及批评理论。这种批评理论的出现不仅改变了大学文科教育的性质，更重要的是提高了人们的思想意识和辨析问题的能力。正因为如此，批评理论一直在西方盛行不衰。

我们知道，个人的知识涵养如何，可以表现出他的文化水平。同样，一个社会的文化水平如何，可以通过构成它的个人的知识能力来窥知。经济发展和物质条件的改善，并不意味着文化水平会同步提高。个人文化水平的提高，在很大程度上取决于阅读的习惯和质量以及认识问题的能力。阅读习惯也许是现在许多人面临的一个问题。传统的阅读方式固然重要，但若不引入新的阅读方式、改变旧的阅读习惯，恐怕就很难提高阅读的质量。其实，阅

读方式也是内容，是认知能力的一个方面。譬如一谈到批评理论，有些人就以传统的批评方式来抵制，说这些理论脱离实际，脱离具体的文学作品。他们认为，批评理论不仅应该提供分析作品的方式方法，而且应该提供分析的具体范例。显然，这是以传统的观念来看待当前的批评理论，或者说将批评理论与通常所说的文学批评或理论混同了起来。其实，批评理论并没有脱离实际，更没有脱离文本；它注重的是社会和文化实际，分析的是社会文本和批评本身的文本。所谓脱离实际或脱离作品只不过是脱离了传统的文学经典文本而已，而且也并非所有的批评理论都是如此，例如詹姆逊那部被认为最难懂的《政治无意识》，就是通过分析福楼拜、普鲁斯特、康拉德、吉辛等作家作品来提出他的批评理论的。因此，我们阅读批评理论时，必须改变传统的阅读习惯，必须将它作为一个新的跨学科的领域来理解其思辨的意义。

要提高认识问题的能力，首先要提高自己的理论修养。这就需要像经济建设那样，采取一种对外开放、吸收先进成果的态度。对于引进批评理论，还应该有一种辩证的认识。因为任何一种文化，若不与其他文化发生联系，就不可能形成自己的存在。正如一个人，若无他人，这个人便不会形成存在；若不将个人置于与其他人的关系当中，就不可能产生自我。同理，若不将一国文化置于与世界其他文化关系之中，也就谈不上该国本身的民族文化。然而，只要与其他文化发生关系，影响就是双向性的；这种关系是一种张力关系，既互相吸引又互相排斥。一切文化的发展，都离不开与其他文化的联系；只有不断吸收外来的新鲜东西，才能不断激发自己的生机。正如近亲结婚一代不如一代，优种杂交产生新的优良品种，世界各国的文化也应该互相引进、互相借鉴。我们无需担忧西方批评理论的种种缺陷及其负面影响，因为我们固有的文化传统，已经变成了无意识的构成，这种内在化了的传统因素，足以形成我们自己的文化身份，在吸收、借鉴外国文化（包括批评理论）中形成自己的立足点。

今天，随着全球化的发展，资本的内在作用或市场经济和资本的运作，正影响着世界经济的秩序和文化的构成。面对这种形势，批评理论越来越多地采取批判姿态，有些甚至带有强烈的政治色彩。因此一些保守的传统主义者抱怨文学研究被降低为政治学和社会科学的一个分支，对文本的分析过于集中于种族、阶级、性别、帝国主义或殖民主义等非美学因素。然而，正是这种批判态度，有助于我们认识晚期资本主义文化的内在逻辑，使我们能够在全球化的形势下，更好地思考自己相应的文化策略。应该说，这也是我们编译这套丛书的目的之一。

在这套丛书的编选翻译过程中，首先要感谢出版社领导对出版的保证；同时要感谢翻译者和出版社编辑们（如白烨、汪民安等）的通力合作；另外更要感谢国内外许多学者的热情鼓励和支持。这些学者们认为，这套丛书必将受到读者的欢迎，因为由作者本人或其代理人选择的有关文章具有权威性，提供原著的译文比介绍性文章更能反映原作的原汁原味，目前国内非常需要这类新的批评理论著作，而由中国社会科学出版社出版无疑会对这套丛书的质量提供可靠的保障。这些鼓励无疑为我们完成丛书带来了巨大力量。我们将力求把一套高价值、高质量的批评理论丛书奉献给读者，同时也期望广大读者及专家学者热情地提出建议和批评，以便我们在以后的编选、翻译和出版中不断改进。

王逢振

1997.10. 于北京

前言：本雅明学术思想述略

在20世纪西方的思想家中，本雅明无疑是一个极其重要的人物，他的思想具有深邃、复杂的特点，人们可以从不同的领域、不同的侧面来认识他。他在哲学、历史、语言、文学艺术诸方面都有不凡的建树，他精心研究过康德的三大批判，写过讨论康德哲学的论文，他对语言提出过独特的见解，并以“语言哲学家”自许，他也曾经期望自己成为文学批评家，写过关于歌德、荷尔德林、布莱希特、卡夫卡、卡尔·克劳斯、波德莱尔、普鲁斯特等作家的论文，研究过德国浪漫主义艺术批评的概念和德国悲剧的起源，研究过超现实主义，他还钻研过犹太教及其神秘主义。不少人说，尽管他主要的研究对象是文学艺术，很少写纯哲学论文，但他的一切研究都是从一个哲学家对世界和现实的体验出发的，因此，他是一个哲学家，而且是一个纯粹的哲学家；[①] 也有人把他看作一个“诗意地思考”的“文人”，说他学识渊博，但却不是学者，他研究文本及其注释，但却不是语言学家，他翻译普鲁斯特、圣琼·佩斯和波德莱尔的作品，但却不是翻译家；他对神学颇有

---

① 本雅明生前挚友肖勒姆（1897—1982）就持这种观点，他说：“本雅明是一个哲学家。他的学术活动贯穿了各个阶段，覆盖了所有领域。从表面看，他的主要论题是文学和艺术，有时也涉猎文学与政治之间的题目，而且很少写纯哲学的问题。然而，在他所有的研究领域里，他的兴趣和冲动都是从一个哲学家对世界及其现实的体验中获得的。他是一个纯粹的形而上学家”（Gershom Scholem，“Walter Benjamin” in *On Jews and Judaism in Crisis: Selected Essays*. ed. Werner J. Dannhauser，New York: Schocken Books，1976，177—8）。阿多诺和大部分德、法学者也持类似观点。

兴趣，但却不是神学家；他写文学评论，但却不是文学批评家；[①]这种观点的用意自然不在否定他是某一方面的专家，而是要强调他的博大。当然，也有人仍坚持把他看作文学批评家，例如著名文学批评史家韦勒克就把他与卢卡契、布莱希特、德布林同列为20世纪德语文学中的四大马克思主义批评家。韦氏批评那些认为他不是批评家的学者过分强调他的"犹太性"和悲惨命运，过分强调他的后期著述，而忽视了他1926年之前的前期著述。他认为，本雅明前期的主要贡献显然是在文学批评方面，"无视这一点就会歪曲本雅明的形象"。[②]

本雅明于1892年7月15日出生于柏林的一个犹太商人家庭，接受过较好的家庭和学校教育，由于家境殷实，从小过着优裕的生活，但在充满日耳曼文化氛围的柏林，他总是难于摆脱某种孤独与疏离感，对于学校教育中的专制、压抑和惩罚，常常满怀着厌恶和恐惧，这样的环境促成了他忧郁、内向的性格。1912年本雅明入弗赖堡大学，他的学习方式很特殊，他听各类讲座，广泛阅读文史哲的种种书籍，很少能坚持听完一节课，也从不参加考试。此外，他把相当一部分精力和时间投入了要求自由和自治的学生运动，曾担任过柏林自由学生会主席，积极参加当时维内肯领导的"青年文化运动"，还结识了主张高扬犹太传统，从事犹太复国主义活动的激进学者肖勒姆，并和他开始了长期的密切交往。1916年，本雅明入慕尼黑大学，依然坚持以独立探索为主的自学方式，博览约取，对文史哲中的诸多问题做深入思考，从1917年开始考虑撰写博士论文《德国浪漫主义的艺术批评概念》，于1919年中期完成初稿并顺利通过答辩，获得博士学位。20年代前

---

① 参见 Hananh Arendt, "Introduction" in Walter Benjamin, *Illuminations trans.* Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1973) 14—15；苏珊·桑塔格和许多美国学者都持这一观点。

② 参见 Rene Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750—1950*, VII (Yale University Press, 1991) 182—183.

期，本雅明曾先后向海德堡大学和法兰克福大学申请教授资格学位，都没有获得成功，他为申请法兰克福大学教职而写的教授资格论文《德国悲剧的起源》也未能引起注意，但他却在这段时间内结识了法兰克福学派的重要人物阿多诺和霍克海默。1925年7月，在德国大学申请教授的努力彻底归于失败，本雅明从此开始了以卖文为生的自由职业者的生涯，随后的两年他大部分时间流亡巴黎，在1926年底，还对莫斯科做了两个月的短暂访问，在这段时间里，他修改普鲁斯特的译稿；为德国的刊物《文学世界》撰写书评；开始阅读卢卡契的《历史和阶级意识》，并和肖勒姆讨论对共产主义的认识；还同布洛赫建立了亲密的友谊；完成了随感、杂文集《单向街》；记下了在他死后40年才公之于世的《莫斯科日记》；并开始对超现实主义产生兴趣。从1928年前后到1933年初希特勒上台的5年间，本雅明主要是在柏林度过的，他曾考虑接受耶路撒冷大学之邀，移居巴勒斯坦，出任耶大文学院德国和法国文学教授，并为此学习希伯莱文，但随后很快就放弃了这一计划；在柏林和法兰克福电台担任记者和撰稿人；开始和布莱希特以及法兰克福社会研究所的霍克海默、阿多诺频繁交往；继续关注他在1927年提出的《巴黎拱廊街》研究计划；撰写了大量的文学评论。1933年3月中旬，本雅明离开德国，开始第二次流亡，这次依然是以巴黎为主要居留地，曾先后移居西班牙的伊维萨岛，数次造访居住在丹麦的布莱希特，寄宿于前妻朵拉在意大利圣雷莫的公寓。在这最后8年的流亡期间，本雅明写出了许多光彩夺目的论文，如《作为生产者的作者》、《机械复制时代的艺术作品》、《讲故事的人》、《弗朗茨·卡夫卡》、《历史哲学论纲》，为《巴黎拱廊街》的研究做了大量的笔记与思考，最终完成了其中的三篇论文：《巴黎，19世纪的首都》、《波德莱尔时代第二帝国的巴黎》、《波德莱尔的几个母题》。为躲避盖世太保的迫害，1940年9月26日，本雅明在法西边境的逃亡中自杀身亡。

一

本雅明对语言的思考是他的文学和社会哲学思想的前提。他对语言的论述主要体现在他的《论总体的语言与人的语言》、《未来哲学纲领》和《译者的任务》等文章中。

本雅明的语言观是一种在一定程度上带有神秘色彩的元语言观，即把语言看作一种广义的精神表达的观点。在他看来，语言并不是人独有的，造化中万事万物都有自己的精神表达，因此都有自己的语言，音乐有自己的语言，雕塑有自己的语言，一盏灯也有它自己的语言，它表达的不是这盏灯本身，而是这盏灯的精神内涵。因此，“语言不仅与人类精神表达的所有领域（语言总是以这样那样的形式内在于这些领域）并存，而且与万物并存。无论在生物界还是无生物界，没有一样事物不以某种方式参与语言，因为表达自身的精神内涵正是每一事物的本质特征。”[①] 本雅明把这样的语言称作“总体的语言”（sprache überhaupt），在德文中，überhaupt 由 über（之上）和 haupt（头）两个字构成，有“总括一切”、“笼罩一切”之意，因此，这里的 sprache überhaupt 就有“笼罩一切的语言”之意，仿佛老子所说的那个经天纬地，无处不在的“道”，这个“道”既涵括各种各样的道，又是它们的根本和元始。同样，本雅明这里所说的 sprache überhaupt 也是如此，它既涵括种种语言，又是它们的根本和元始，因而也就具有了本体语言或者说元语言的意味。当然，又不能说它等同于哲学意义上的“本体”，故这里姑且将其译为“总体的语言”。

本雅明把这种“总体的语言”分作三个层次，第一个层次是

① Walter Benjamin, *Selected Writings* Volume 1, 1913－1926, ed. by Marcus Bullock and Michael W. Jennings (Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996) p 62；下文凡引此书均减缩为 *Selected Writings*。

天地间无处不在的“语言”。

无论是有机界还是无机界，处处都有精神的表达(Mitteilung)，因此处处都有语言。精神表达就其最内在的本质而言只能被理解成一种“语言”，换言之，任何一种“精神实体”(mental entity)都必然有一种与之相应的“语言实体”(linguistic entity)来表达它。万事万物的“语言存在就是它们的语言”。[1]在这种“物”的语言的基础上形成的第二个层次则是人的语言。既然万物都有自己的“语言”来表达自己的“精神存在”，人同样也有自己的语言来表达自己的精神存在，人的语言只是本雅明所谓的“总体语言”中的一种特殊形式。不同的是，人是用词语来言说的，是通过为事物命名来表达自己的精神存在的，因此，“为事物命名乃是人的语言存在”。[2]这样，人的语言与物的语言的不同就在于：人的语言是一种“命名的语言”，而物的语言是一种非命名的语言；物的语言向人表达自己的精神存在，而人的语言则向上帝表达自己的精神存在；正是在“命名中”，人把自己的精神内涵传达给了上帝，这就引出了本雅明“总体语言”的第三个层次，或者说最高层次，那就是上帝的语言。上帝的语言是通过上帝的“创造”呈现出来的。作为最高的造物主，上帝的创世是一种明确的语言表述。在《旧约·创世记》中，上帝的创造行动都是以他说“要有”(Let there be)开始，中经“创造”(He made)，最后以“他称”(He named)，即“命名”结束。在这样一个三段式的创造过程中，创造与语言的关系几乎是同一的，说“要有”是语言，“命名”也是语言，可以说，上帝是通过语言创造世界和万物的。在造物的过程中，语言既是创造性的，又是“完成了的创造”，同时还具有认知力和判断力，在《创世记》中，上帝“看”他的创造“是好的”，才完成这种创造。显而易见，正是通过这种

---

① *Selected Writings*, p. 64.

② ibid. p. 64.

具有创造力和认知力的语言，上帝获得了知识。但是，上帝创造人的情形就完全不同，他不是用词语创造人，也没有给人“命名”，而是按照自己的形象创造了人。他没有给人以语言，却把自己的创造力留给了人，把“命名”的能力传给了人，当他把自己创造的飞禽走兽带到亚当面前时，便任凭亚当给它们命名。本雅明认为，上帝是创造者，而人只是认识者，上帝按创造者的形象创造了认识者，并赋予他命名的能力，上帝的语言就是太初的语言，这种语言具有绝对无限的创造力，人只是这种语言中的认识者，人的语言仅仅来自上帝赋予的命名能力，不论人的命名能力有多大，或者说人的语言能力何其无限，在上帝语言的绝对和无限创造力面前，它永远是有限的。[①] 从另一个角度看，人的语言仅仅是上帝的语言的“反映”（reflection）。

本雅明指出，命名是语言最本质的特征，不仅是其最终的声音，也是其真正的需要。人是命名者，人的语言是命名的语言，它有明确的目的和意义，作为上帝语言的遗产，这种命名的语言具有完整性，它使上帝的创造最终得以圆满，而物的语言则是非命名的语言，一种“哑的语言”，因而也是一种不完善的语言，它只有通过人的命名才能将自身的精神内涵传达给人。因此，人的语言在命名自然界的事物中具有普遍性。

本雅明在论述中提出，语言表达的特点是其直接性，或者说无中介性（immediacy）。他问到：“语言表达什么？”然后回答说：“所有的语言都表达其自身”，[②] 他反复强调，所有的精神表达都必须**在语言中**（in language）而不是**通过语言**（through language）来进行。本雅明认为，语言的这种无中介性正是它的魅力所在。事实上，本雅明正是要通过这种对无中介性的强调，来批判那种强调语言的工具性的“资产阶级观点”。本雅明认为，语言只是传达

---

① 参见本书第 269—271 页。

② *Selected Writings*, p. 63.

某种特定内容的工具的流行观点不过是一种虚假的幻觉，语言不是传达的工具，不是手段，不是事物的纯粹符号，必须把语言从这种工具论的泥淖中解放出来。

本雅明强调语言和精神的关系，其语言哲学的核心是与宗教哲学相通的。在他看来，宗教的精神是最高层次的精神领域，上帝的语言是最纯粹的，这个语言和精神的领域表达的是一种神的启示，在那里没有什么是不可表达的。人类的心灵及其语言力图继承这种纯粹性，而包括诗歌在内的一切艺术的语言则处于一个较低的层次上，其语言不够纯净，不够完满，有许多东西是不可表达的，而这种不可表达性来自语言的物性。换言之，由于艺术的语言和精神远离了形而上的天国，更接近形而下的尘世，因而才混杂了更多不纯的性质。至于物的语言，由于完全是哑的而处于最低的层次，是自不待言的。本雅明认为，正如人通过命名把自然界万物从无名和无声状态拯救出来，并纳入上帝的创造中一样，哲学家、批评家和翻译家们也有义务通过批评拯救诗和艺术，把它们从不够纯的精神和语言领域带回到纯粹的境界中。

本雅明语言哲学的核心观念无疑是从浸染着神秘主义色彩的德国哲学传统中生长出来的。这个传统包括了诸如伯麦、哈曼、小施莱格尔、诺瓦利斯、洪堡等人。伯麦哲学思想的根基是神秘主义与泛神论的结合，他认为造化中的万事万物都具有永恒的、统一的精神，这种精神隐藏于可见世界之中，通过具体事物的形态和性质发生作用。上帝是万物的本源，也是这种永恒精神的本源。哈曼作为一个神学哲学家，十分强调信仰的重要，他认为，只有虔诚地相信上帝，才能解决哲学上的难题。他还十分重视直觉经验，重视语言和精神的关系，指出“语言是理性和启示之母”，是万物的终始。小施莱格尔信奉天主教，深受费希特先验的唯心主义哲学的影响，强调纯粹精神的重要，同时强调把浪漫主义概念与中世纪基督教思想结合起来。诺瓦利斯是德国早期浪漫主义诗人，其创作始终浸透着浓重的神秘主义倾向。洪堡作为著名的语

言学家，像小施莱格尔一样，注重采用历史比较语言学的方法研究语言，探讨各种语言的共同根源。而在犹太教神秘哲学的传统中，往往把语言的起源追溯到《圣经》中。这些人的哲学思想都在一定程度上对本雅明形成自己的语言观产生了影响。

二

在与语言相关的翻译问题上，本雅明也有颇为独到的见解。首先，他从那种今天看来既非科学，也非思辨，反而具有浓重神秘意蕴的语言观出发，认为一切语言都是翻译。既然上帝的语言，或者说逻各斯，是一种把人的语言与物的语言统一起来的最高形式，那么，现存的一切语言就只能是这一最高形式的"翻译"。上帝把命名的能力传给了人，因此，人的语言即是上帝的语言的翻译，反过来，人又通过给万物命名，把物的语言翻译成人的语言，这一过程是一个从无声到有声，从无名到有名、从不完善到较完善的转换过程。

本雅明的翻译观是和他的语言观、艺术观紧密联系在一起的。既然语言不是传达意义的工具，艺术品也就不是为任何接受对象创作的，翻译也就不是要转换原作的内容和意义。在《翻译者的任务》一文中，他开宗明义地说："在欣赏一部艺术作品或艺术形式时，对接受者的考虑从来都证明不是有效的"。[①] 不论是把一个特别的公众团体还是它的代表作为艺术接受的对象都是错误的，即便是考虑那个所谓的"理想的接受者"，也是有害的。所以，结论是："任何一首诗都不是有意为读者写的，任何一幅画都不是有意为观者画的，任何一首交响乐都不是有意为听众作的"。本雅明强调说，艺术作品不传达什么，对于那些理解它的人来说，它几乎不"讲述"什么，传达内容，提供信息实在不是艺术的本质特

① 参见本书第279－290页。本节以下引文，如不另注明，出处同此注。

征，艺术的本质是定位人的物质和精神存在。这种艺术观既有某种神秘主义因素，又受了18世纪以来带有现代主义气味的艺术思想与后来的唯美主义的影响。狄德罗就说过，演员表演如果总想着观众，就脱离了舞台；同样，画家作画如果总想着观者，就脱离了画布：这就是说，艺术是以自身为对象，而不是以接受者为对象的，这种思潮发展到19世纪末，便形成了以戈蒂耶、王尔德和佩特等人为首的“为艺术而艺术”的唯美主义。当然，本雅明虽然受了这种唯美思潮的影响，他的指向与唯美主义又不尽相同，唯美主义强调艺术的独特性，目的是要切断艺术与社会、历史、时代的联系，而本雅明强调艺术的独特性和不可传达性，意在说明艺术与上帝相通的那种神圣性与神秘性。

从这样一种艺术观出发，本雅明解释说，翻译也不具有传达意义的功能，如果翻译旨在转换并传达原作的内容，它只能转换并传达原作中那些非本质的东西，这样的翻译必然是糟糕的翻译。从另一个角度看，如果译者是诗人，他试图转换原作中诗意的、言外的、神秘莫测的东西，也同样会产生低劣的翻译。因为，它依然是对原作中那些非本质的内容的一种不准确转换和传达。一般认为，翻译是为那些不懂原文的读者而存在的，这似乎构成了翻译与原作不同的存在形态。但本雅明却有自己的看法，他说，如果原作不是为读者而存在的，那么翻译也就失去了为读者而存在的前提，假若翻译一定要为读者服务，那就只能产生拙劣的译品。相反，好的翻译只能是那些不以读者为服务对象，不试图传达什么，也不试图转换并传达难于言表的诗意的译品。

翻译是一种独特的、不可替代的精神表达形式。这种观点无疑来自他的语言观。在本雅明看来，语言是一种无处不在的精神表达，它只向上帝传达它自身，此外，它没有任何言说的对象或接受者，它的指意方式，或者说表达方式是绝对的，它没有任何世俗的、实用的、或者说工具的功能。既然如此，以语言为媒介的文学艺术品和翻译就同样要摈弃世俗性、实用性和工具性，就

必须追求一种纯粹的精神性。

本雅明提出，制约翻译的根本法则在于原作的“可译性”(translatability)，而“可译性”一般有两层含义，一是原作在自己的全体读者中有没有胜任的译者？二是这个作品在本质上是否可译并进而要求翻译？显而易见，有没有胜任的译者只是个偶然性的问题，而在本质上是否可译则是一个逻辑上确证无疑的命题。一个作品在本质上的可译性表明这个作品不该被忘却，或者说它的生命并没有结束。譬如说，一种生活或这一生活中的某个时刻是不该被忘记的，即便所有的人都忘记了它，那也并不表明它应该被忘却，只是表明人没有完成应该记住它的使命，而上帝记住了它。同样，假若一件作品在本质上是可译的，而没有任何人能翻译它，那也并不表明它没有可译性。可见，对于某些作品来说，可译性是一种本质特征。一个作品可译，说明在这个作品中有一些固有的特别意蕴要求显示出来。

从这种可译性出发，翻译显然不是对原作内容或意义的转换和传达，而是要把作品中那些内在的、固有的特殊意蕴转换过来。首先，这种特殊意蕴表现为不同语言之间的亲缘性。本雅明举例说，德文的 Brot 和法文的 pain 都可以指同一种东西：面包。二者的意指对象是相同的，但是它们的意指方式却是不同的。这一不同的意指方式使这两个字在德国人与法国人的心目中具有各不相同的含义，因而这两个字严格地说是不能互换的，而是相互排斥的。尽管如此，在两种语言中，它们的意指方式和意指对象形成互补关系。本雅明进一步指出，单一的语言中的意义从来不是相对独立的，总是处于永恒的流动变化中，或者说，总是处于与别的语言的互补中。当所有语言不同的指意方式在总体上形成互补与和谐，那就是纯粹的语言了。而不同语言间超越历史的亲缘性正在于各种意指方式的和谐与圆融形成的亲缘性之中。当然，这种纯语言只有在各种语言通过互补不断生长直到其救赎的历史终点才能出现，而翻译则会在努力转换语言间亲缘性的过程中从作

品永恒的生命和语言不断更新的生命中获得活力，翻译成了检验语言神圣的生长过程的尺度，可以让我们看到，从上帝变乱人们的语言到形成纯语言的救赎终点是一个怎样的历史过程；也可以让我们看到不同语言间存在着怎样巨大的差异；同时也看到不同语言间存在着互补的可能性。本雅明说，直接和最终解决不同语言间相互的陌生性显然是人类力所不及的，翻译在解决语言的陌生性和外来性方面仅是一个权宜的方式，从这个意义上说，翻译不可能像艺术那样获得永恒的生命，然而，翻译却始终是指向一切语言创造的那个最终时刻的，即语言形成纯粹、圆满、和谐的历史终点的，在本雅明看来，翻译可以使宗教和语言中隐藏的种子进一步成熟，从而使宗教和语言向更高阶段发展，正是通过翻译，艺术品原作能够被提升到更高、更纯的语言境界中。因此，当我们谈到艺术品的生命力及其后世的声誉时，可以毫不夸张地说，正是翻译在不断延续着原作的生命和声誉。

本雅明强调翻译这种超验的终极性，另一方面又指出传统翻译理论中追求“忠实”的不可能性。他认为，不论任何伟大的文学作品，其含义在世纪更迭中都会经历巨大的改变，译者的母语也要发生变化，因此，完全的忠实或者说“信”是不可能做到的。即使是最伟大的翻译也将变成其自身语言发展中的部分，并最终被更新的翻译所吸收。翻译将转换不同语言间的亲缘性，也就是说，翻译将处理不同语言间最内在的关系，而不是那些表面的、不确定的类似。翻译将监视原作语言逐渐成熟的过程和感受自身语言分娩的阵痛。从这个意义上看，凡是能汇入语言发展这一历史进程的翻译都应该是好的翻译，反之，则不是。

本雅明还特别从翻译与创作的区别来阐发他的翻译观，他说翻译是指向一种陌生的目标语言的，这种目标语言是对源语言的一种回应；而创作是不指向任何目标语言的，它只毫无中介地指向特定语言及其语境。他把语言比作一座森林，说创作，特别是诗歌创作，处于语言森林的中心；而翻译则处于这座森林之外，这

座森林在召唤它，但它却不进入，只是瞄着森林中某些能够在目标语言中产生回应的局部。翻译和文学创作的区别不仅在处理一种语言还是两种语言的量的方面，而且还在本质的方面，就是说，文学家（诗人）的目的是自发的、原初的、显在的，而译家的目的却是衍生的、终极的、观念的。

因此，译者的任务就是要在目标语言中发现对源语言产生的回应。他期望能够把许多语言整合成一种真正的语言，而在这种真正的语言中，种种语言聚合在一起，并在意义上相互补充、相互协调；这种语言是一种毫无张力的，甚至沉默的贮藏，蕴涵着人类所有思想中终极的秘密，在它的预言与描述中包容着哲学家希冀获得的惟一的圆满，而这种语言便隐藏在种种翻译凝聚的方式中。本雅明引述了法国象征主义诗人马拉美对语言的哲学思考："语言的不完满表现在它的多元性中；那种至高无上的语言并不存在；思维是一种写作，没有附加的东西，甚至没有耳语，不朽的言语依然是沉默的；世上习语的多样性阻止人们说出那原本会一下子具体化为真理的语言"。翻译指向这种纯粹的、真理的语言。它将使这种纯语言的种子成熟，它将亲切地、详细地引入原作的指意方式，使原作与译文作为一个更大的语言的部分相互体认，如同一个容器的碎片可以完全拼合成一个整体。这样的翻译指向的显然不是单一语言的独特性，而是语言的互补性和普遍性了。

译者为了追求这种纯粹的语言，就必须突破其自身语言"陈腐的障碍"，通过对原作的再创造解放囚禁在原作中的语言，在自身的语言中释放出放逐在陌生语言中的纯语言来，这样的翻译必将大大拓展译者自身语言的疆界，这样的翻译决不仅仅是低层次的意义和信息转换，而是高层次的文学和审美价值的转换，本雅明为此极口称赞荷尔德林翻译的索福克勒斯的悲剧，暗示荷氏的翻译恰恰体现了高层次的转换，在他的译作中，两种语言达到了高度的和谐。

三

《德国浪漫主义的艺术批评概念》[①]和《歌德的〈亲和力〉》构成了一组理论与实践相互印证的文字。前者是本雅明的博士论文，后者是他在阅读歌德的这部大作后写出的评论。前者是对以弗里德利希·施莱格尔和诺瓦利斯为核心的德国浪漫派的批评概念的阐释，后者是从这一理论出发的一个个案研究。在这组文章中，本雅明也论述了他本人的批评观念。

本雅明在《德国浪漫主义的艺术批评概念》一文的引言中首先说明，批评（Kritik）在德国浪漫派的词典里有许多用法，但他要讨论的是"艺术批评"，而不是认识论的方法，也不是哲学的立场。在通常的意义上，"批评"主要是作价值判断，而康德在其著作中，将"批评"提到了一个前所未有的哲学高度；浪漫派则把艺术批评置于艺术理论的中心位置。本雅明将围绕艺术与艺术品的观念展开论述，而他要讨论的"艺术"实质上是文学。

本雅明正确地指出，早期德国浪漫派，主要是施莱格尔和诺瓦利斯，借鉴了费希特唯心哲学体系中关于"反思"（reflection，即对思想本身不断再思考）的观念，在费希特的哲学思想中，自我（I）首先通过反思"设定"（positing）自我本身，然后再通过反思设定自我的对立面"非我"（not-I），反思与设定作为两种无限的行动方式，相互制约，由自我统一起来，构成人类对经验世界认识的哲学模式。浪漫派借来了费希特的"反思"概念，但他们对这一概念的理解却并不完全一致。费希特认为，反思即是直觉；而施莱格尔却认为，反思不是直觉，而是对绝对的系统思维。更重要的是，在费希特那里，"反思"是获得知识，认识世界的哲学形式；而在德国浪漫派那里，"反思"是认识艺术，进行艺术批

① 本书所选是此文的第二部分。

评的审美形式。

本雅明强调了早期德国浪漫派关于艺术的基本结构是反思的媒介的结构，因而艺术批评的根本任务就是通过这种反思的媒介获得对艺术客体的认识的观点，他还指出，这种反思的方法实质上是一种“内在的批评”（immanent criticism），即发现艺术品内在的、固有的神秘倾向，完成其潜藏的意义，而这种内在的、潜藏的倾向体现在艺术品的审美形式中。艺术批评不是对艺术品作出价值判断，而是要通过不断的反思，再反思，展示艺术品与其他艺术品乃至艺术理念总体性的关系，从而不断揭示作品自身固有的新的意义，不断地完成和完善作品。

本雅明把德国浪漫派的批评观念和歌德的批评观念作了创造性的对比。在他看来，浪漫派强调艺术批评高于艺术创造，而歌德则认为艺术批评在最终的意义上是不可能的；浪漫派认为，作品的总体性在艺术理念的总体性中完成自身，而歌德则认为，恰恰相反，是作品的多元性重新发现了艺术的统一性；浪漫派艺术批评的无限性指向的是纯形式，而歌德的艺术统一性指向的是纯概念；浪漫派艺术批评侧重的艺术客体是诗歌及其形式观念，以及作为诗歌最高形式的小说，歌德的批评侧重的是文体和微妙的自然主义。

本雅明对早期德国浪漫派艺术批评观念的研究显然对他本人后来批评观念的形成具有决定性影响，他明确地说，批评的目的就是要寻求艺术品的真实内容，艺术在本质上与哲学理想息息相关，在哲学的意义上，“真”和“美”是相互联系在一起的，“真”不是被包裹在艺术品中；“美”也不是外衣，不是表象，而是本质（Wesen），二者是形式与内容的统一。批评不是要揭开面纱，而是要尊重和了解这一面纱，从而揭示艺术品的内在真实。他的《歌德的〈亲和力〉》正是运用这一批评理念的一个典型实践。

歌德的《亲和力》描写了一对夫妻的婚外恋及其造成的悲剧，丈夫爱德华爱上了妻子的侄女奥狄丽，妻子夏洛特则爱上了丈夫

的朋友上尉。在一个偶然场合，爱德华与夏洛特的孩子落水淹死，奥狄丽引咎自责，深感上天的惩罚，因而绝食身亡，爱德华也因过分伤心死去。夏洛特与上尉虽然活了下来，但却从此背上了良心的重负。

对于这部小说，论者历来有不同看法，见仁见智，聚讼不已，但一般的看法是，它强调婚姻在道德上的神圣性，表明追逐婚外情必将导致灾难性后果。但本雅明却运用从德国浪漫派那里借来的反思批评方法对它作了更深刻的探索。他指出，婚姻是人类生活中最有活力与最客观的经历，正是这一问题引出了歌德的新思考和综合感受。显然，歌德的目的并不在婚姻的道德性上。在他看来，婚姻的道德性在其最深刻、最神秘的层次上是无庸置疑的。本雅明明确表示，"《亲和力》的主题不是婚姻，作品中根本看不出婚姻的伦理力量，这种力量从一开始就在消失中，仿佛潮水退去的海滩。婚姻在这里不是伦理问题，也不是社会问题，更不是资产阶级的行为方式。在婚姻的解体过程中，一切人性的东西显现出来，只有神话性仍然是其本质的内核。"[①] 本雅明分析了作品中存在的大量神话因素和死亡象征，从而雄辩地表明，在婚姻问题的表象下，隐藏的潜在倾向是人类命运的重大主题。正是那些神话力量支配着人的现实生活，导致了主人公们的婚姻解体和悲惨命运，因此，神话的东西和命运的观念才是这本小说真正的题材和内容。

本雅明还分析了这部长篇的结构，指出其第二部中插入的一个中篇故事对小说结构的重大意义。这个中篇讲述一个已经订婚的女子意识到自己热恋的原来是邻居小伙子，为爱情不能实现而悲伤过度，投水自尽，后被这个小伙子救起，最终圆满结合。本雅明看到了这种故事套故事的独特结构，指出尽管这个插入的故事只有在长篇的总体框架中才能充分显出其意义，但它与包容它

---

① 参看本书第49、50页。

的大故事相反相成。它的救赎主题和大故事的命运主题形成主副题的对照，在一定程度上说明了歌德对命运的抗争，预示了歌德在以后创作中的倾向。

本雅明批评观的一个鲜明特色是，他旗帜鲜明地反对“传记式批评”和表现派的论点。他认为，作品并不来自生活，生活经历（Erlebnis）并不能说明作品，他也不承认诗人的意图有什么重要性。诗人不必一定明白自己的创作意图，批评家也不必去追问诗人的创作意图。他在评论《亲和力》的长文中明确批评贡多尔夫的《歌德传》是一种传记式批评，把作者和他笔下的人物混为一谈。他指出，贡多尔夫和一些歌德的崇拜者把歌德的生平当作了他最伟大的作品，其实是十分荒谬的，这样做，势必将抬高作者而损害作品。

本雅明也不赞成任何强调读者接受心理的批评观。如前所述，他认为任何从接受者方面来考察艺术品的意图都是站不住的，在戏剧理论中，他也不接受亚里士多德的“卡塔西斯说”，他甚至对艺术史都表示怀疑，他在一封书信中说，艺术品在本质上是非历史的，我们可以写出一部主题史或形式史，但却写不出一部艺术史。他强调艺术品的独特性、孤立性和封闭性。在他看来，艺术品只是作为完全孤立的观念而存在，不仅与现象无关，也没有相互关系，他似乎比较欣赏莱布尼茨的“单子说”，曾经把艺术品的内部结构比作一个单子，浑然一体，没有窗户，完全隔绝了与外部的联系。他不相信观念世界的连续性，因此，认为艺术史是不可能存在的，这种观点与克罗齐的观点颇多类似处。

论卡夫卡、卡尔·克劳斯、普鲁斯特等文是本雅明批评实践中最精彩的文字，它们反映了本雅明超凡脱俗，精辟睿智的批评见解。30年代初期，卡夫卡尚未引起批评界的广泛注意，当时存在的主要是两种意见：一种来自卡夫卡的生前挚友和遗嘱执行人马克斯·勃洛德为代表的超验派批评家，他们从神学的观点来分析卡夫卡，把卡夫卡看作先知和圣徒，完全切断卡夫卡作品产生

的社会历史背景，用“神谕”来解释卡夫卡的作品，把卡夫卡作品的中心思想说成追求一种最高的正义，即一种天国的秩序；另一种来自以卢卡契为代表的马克思主义批评家，他们对现代主义从内容到形式持全盘否定态度，卡夫卡成了他们抨击的反现实主义颓废文学的一个典型人物。本雅明不同意上述两派的观点，他进一步阐发了布莱希特的“寓言说”，明确指出，卡夫卡是一个寓言作家，他具有非凡的创造寓言的才能，不是从虚构中引出教义，而是通过“寓言”的特殊形式，向人们暗示种种“解释”的可能性。在本雅明看来，《城堡》、《审判》、《乡村医生》、《在法律面前》等都是典型的、充满哲理的寓言，这种寓言的展开不像孩子们折叠的纸船那样展开，而是像含苞欲放的蓓蕾那样绽开，前者成了一张平整的纸，一览无余；后者却成了一束层层叠叠的花，含蕴无穷。正是在这个意义上，本雅明说卡夫卡的作品更像诗歌，他告诫读者，这样的作品不产生任何“教义”，充其量只能“暗示”某些教义，因此，“任何阐释都不能穷尽他的寓言”。[①]

本雅明多次强调，卡夫卡既不是一个预言家，也不是一个宗教的创始者，而是一个寓言的创造者，他把最大的神秘和最大的简洁有机地结合在一起。本雅明激赏卡夫卡的澄澈和纯净，他指出，卡夫卡的世界既不是神话的世界，也不是预言的世界，而是回到了古老的史前世界，那里充满了童话和民谣，孩童、动物、精灵在那里和谐、欢乐地生活在一起。这个古老的史前世界是在与现实世界的对照中呈现出来的。现实世界是一个“沼泽世界”，人被一张无形的权力之网束缚着。人与外界、人与他人之间存在“最大程度的异化”。K所生活的村庄是一个异化的世界；现代人生活在自己的身体里，但这个“身体却在悄悄离开他”，成了与他敌对的、异化的物体，格利高尔·萨姆沙因此变成了甲虫。本雅明显然熟悉马克思的“异化”理论和卢卡契的“物化说”，他在分

---

① 参阅本书第243—244页。

析卡夫卡时，运用了这些理论。

卡尔·克劳斯（1874—1936）是著名奥地利作家，曾创办文学与政治评论刊物《火炬》，创作大型剧作《人类的末日》，以辛辣的讽刺剖析战争带给人类的灾难。他写了大量的随笔与杂文，抨击时弊和资产阶级报刊的虚伪。他的讽刺、想像力以及对德语的驾驭达到了炉火纯青的程度。正是这些使他成为20世纪初期最具影响、最优秀的德语作家之一，也正是这些对一战时期的本雅明产生了巨大的吸引力。

本雅明在1928年写的《单向街》中曾描画过克劳斯的思想肖像。他把克劳斯比作捍卫德国语言的勇士，称他同新闻界进行无畏的战斗，用自己的话语唤醒死去的语言，他的每一个声音都有无与伦比的真实，他将获得无法衡量的巨大荣誉。两年后，本雅明在论克劳斯的长文中进一步肯定了克劳斯的讽刺艺术。他争辩说，人们虽然承认克劳斯是一个讽刺作家，但却往往缩小他的意义，把他说成是一个仅仅属于维也纳的地域性作家，把他的艺术搁置在“文学消费品的巨大仓库中”。事实上，克劳斯是一个真正伟大的讽刺家，与那些蹩脚文人绝不可同日而语。他的艺术具有划时代的普遍性。在那个人们登上坦克、戴上毒气罩的时代，他的讽刺“可以使全人类流泪”。他在讽刺中与文明交流，把“吃人”纳入文明，实际上是对人类的“博爱”精神作出评价。正是在这一意义上，本雅明把克劳斯置于与斯威夫特等伟大讽刺作家同等的地位上。

值得注意的是，本雅明不仅对克劳斯的成就给予了充分的肯定，同时也指出了他的局限性。本雅明说，克劳斯虽然对新闻报刊进行了无情的揭露，但他的揭露不是从社会学的角度出发的，他不是从社会学的角度来分析人、理解人，而是从马克思所说的“非政治的、自然人”的角度来分析人、理解人。他指责新闻的堕落，说“文人与妓女建立了牢固的联盟”，“贫穷可以把每个男人变成记者，但不能把每个女人变成妓女”，“把妓女领向街头的精

灵把文人领向法庭”。[1] 他不明白，无论是文人的堕落抑或是女人的堕落其实都是一种社会现象。他以为，人的健康状态不是通过革命的变革解放自然与本性的结果，而是一种纯自然的因素，一种没有历史的原始的自然因素。克劳斯把卖淫看作女性性欲的一种自然形式，而不是一种社会的畸形。他不懂得“性交只是在与商品交换纠缠在一起时才构成卖淫”。因此，无论对新闻和文学加以抨击，还是为卖淫进行辩护，他都不可能运用社会学、政治经济学的方法作出符合实际的分析。本雅明指出，尽管克劳斯对资产阶级的批判缺乏坚实的社会学基础，但他毕竟是站在末日审判的门槛上，对资产阶级痛下针砭的“最后一个资产阶级”。

本雅明从青年时代起就对普鲁斯特怀有强烈兴趣，是普鲁斯特最早的德译者之一。他赞扬这位小说家对法国资本主义社会的无情批判，同情他为性欲倒错所作的辩护，指出他试图综合性地重建诗人的原初经验。他那些不由自主的回忆其实充满偶然性，不过是对诱发回忆的事物的检验。真正留在这些回忆中的只是那些从未体验过的东西。本雅明提出，普鲁斯特对永恒的体验既不是柏拉图式的，也不是乌托邦式的，而是心醉神迷的，是对原初的、初恋的幸福的永恒的修复。这些见解无疑是创造性的。

四

本雅明对文学类型的研究是他的文论中的一个主要部分。他对戏剧、小说、诗歌等文类都有精深的论述，其中最有影响的无疑是他对德国悲剧的研究。

《德国悲剧的起源》是本雅明在获得博士学位之后为谋求大学教职而撰写的“教授资格论文”。本雅明是在几经周折和改变选题之后才最终确定写巴罗克时期的德国悲剧的。本雅明之所以选择

[1] 参见本书第 218－219 页。

这一题目，似乎出于两方面的考虑：一是具有哀悼内涵的德国巴罗克文学久已被遗忘，鲜有学者论及，他不无感慨地说，“以浪漫主义为发端的德国文学遗产的复兴至今尚未触及巴罗克文学”；二是作为一个犹太人，希伯莱文学中与德国巴罗克文学相通的那种哀惋与悼亡精神深深震撼着他的心灵，使他始终不能释然于怀，因此，在最终获得有关教授的同意之后，便投入对这一问题的研究。

早在1916年，本雅明就写过两篇短文讨论这一问题，一篇题为《悲剧与悲剧》，另一篇题为《悲剧与悲剧语言的重要性》。前一篇文章重点区别 Trauerspiel 与 Tragoedie 两个不同的悲剧概念，前者主要指17世纪德国的巴罗克悲剧，而后者则主要指古希腊悲剧。Trauerspiel 原本是 Tragedy 一词的一种德译文，并没有特殊的含义，但本雅明却赋予它特别的意义，称其为“悼亡剧”或“哀悼剧”(play of mourning，or of lamentation)。[①]在 Tragedy 中，悲剧英雄都是永生不死的人物，没有任何一个悲剧英雄能够活在一个完成的时间里，只有死亡才标志着悲剧英雄的悲剧时间的完成。而悲剧英雄又总是因其具有神的永生性而死，正是在这里产生一种悲剧性的反讽。英雄的悲剧往往是某种偶然造成的，一个最小的错步便导向罪恶，一个最微不足道的错误或者最不可能的巧合便导致死亡，悲剧力量的喷发造成英雄死亡的结局，这种悲剧无疑是一种命运悲剧，具有历史的普遍性。在 Trauerspiel 中，悲剧人物的死亡不是建立在极端确定的悲剧性的基础上，而是建立在重复的行为动机的基础上，它的时间是有限的，空间是人世的，行动是重复的，它没有悲剧的反讽，也没有悲剧的历史普遍性。就艺术形式而言，悲剧具有统一的形式，而悲剧则没有统一的形式，悲剧标志着从历史时间向戏剧时间的过渡，而悲剧则标志着从戏

---

① 由于本雅明在特殊的意义上使用 Trauerspiel 一语，故英译或保留原词，或译作 Tragic Drama；汉语或可译为“悲情剧”、“悲苦剧”之类，但似仍以“悲剧”为好。为与古希腊意义上的悲剧相区别，本文以黑体字的悲剧表示 Trauerspiel，以非黑体的悲剧表示 Tragedy。

剧时间向音乐时间的过渡。[①] 后一篇文章从语言的角度进一步区分悲剧与悲剧。本雅明解释说，悲剧只发生在人与人之间用口语的交流中，只发生在人们的对话中，作为一种纯形式，悲剧人物的对话既非悲哀的，也非喜剧性的，而是悲剧性的，从这个意义上讲，悲剧是经典的、纯粹的戏剧形式。在悲剧中，对话与悲剧性是同时并存的，可以说，每一个对话都是悲剧性的，悲剧性是形成无法逃避的悲剧命运的不可抗拒的法则，因此，悲剧性是悲剧语言的决定性因素。而悲剧的语言是悲哀的（sad），可以说，悲哀性是悲剧语言的特征，但悲哀并非悲剧所独有，诗歌可以是悲哀的，小说可以是悲哀的，生活也可以是悲哀的，且悲剧也不是世上最悲哀的形式。悲哀只是一种情感，这种情感在语言中获得恰当的表达，就形成悲哀的语言，这种语言总是在不断的发展变化过程中，从自然的声音通过哀悼不断向音乐转化，这便是悲剧的语言。[②]

《德国悲剧的起源》是本雅明最重要的一部著作，也是一部旁征博引，艰深晦涩的著作。当它被提交给法兰克福大学的教授们时，曾使他们如堕云雾，不知所云。1928 年出版后，也使它的早期读者们为弄清它的内容而大伤脑筋。直到 50 年代中期之后，学者们才逐渐理解了它的深意和宗旨，并对它给予了越来越高的评价，称它是 20 世纪文学与哲学批评中最富原创性的杰作之一。

理解《德国悲剧的起源》的关键在于必须认识到，本雅明这里所说的悲剧并不是亚里士多德及其追随者们所谓的“悲剧”，这一点已如上述，下面还将进一步加以分析。其次本雅明这里所说的“起源”（Ursprung）也并不完全是一般意义上的“起源”（如 origin，source，fount 之类）。本雅明自己说“Ursprung”并不意

---

① 参阅 Trauerspiel and Tragedy（*Selected Writings*，pp. 55—58）.

② 参阅 The Role of Language in Trauerspiel and Tragedy（*Selected Writings*，pp. 59—61）.

味着“origin”，而是讲悲剧这种文类的理念；韦勒克引用蒂德曼的说法，说它类似歌德的“Urphaenomen”（“原初现象”）转换而成的历史，讲悲剧这种文类原初形态的历史；施泰纳则说“Ursprung”不仅意味着“本源”，还意味着“跃入存在的原初的行动”(primal leap into being)，一方面揭示另一方面又决定了物质或精神形式正在展开的结构和核心驱力。[①] 可见，本雅明的“Ursprung”远远大于origin，source之类术语的内涵，而且也与尼采的《悲剧的起源》中的“起源”有一定距离，尽管本雅明显然受了尼采某种程度的启发，他这部专著从标题到内容都和尼采那部专著有着某种类似。

《德国悲剧的起源》由前言和两部分正文组成，正文第一部分讲“悲剧与悲剧”，第二部分讲“寓言与悲剧”，每部分都由三节组成。每节前都由一段引文导入正文。[②]

前言从方法论与认识论的角度阐释把悲剧这一文类作为研究对象的理论背景。本雅明采用片断式、格言式的文体从哲学与宗教的观念出发，探讨这一文类在面对已经丧失魅力的现代世界时的特殊处境。就方法论而言，本雅明主要继承施莱尔马赫、狄尔泰的阐释学传统，同时加入希伯莱传统中的神秘主义。这种阐释学的方法不能不落入阐释与阐释的客体互为论证的“循环阐释”的窠臼。在审美、历史的话语中，迂回曲折地讨论德国巴罗克悲剧与古典悲剧以及后来新古典主义的不同。这种方法本身不可避免地带有神秘性，加之研究对象即巴罗克悲剧本身也具有玄奥色彩，因此，神秘性必将是其主要特征，这与其学术上要求的明晰性与可接受性形成了某种难以调和的矛盾。同时，这一方法本身要求

① 参见 René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750—1950*, Vol. 7 (New Haven and London: Yale University Press, 1991) p 190; George Steiner, Introduction to *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin* by Rainer Rochlitz (New York: The Guilford Press, 1996, p. 16)

② 本书选译了该书的第二部分。

的最适当的文体便是片断、格言及拼贴等。这些特点与当时方兴未艾的现代主义的种种理念与风格不无相通处。就认识论而言，本雅明从柏拉图、莱布尼茨、克罗齐等人的哲学体系和希伯莱神秘主义思想中借用了许多隐喻、暗示，试图解答如何从总体与一般的意义上处理独特的艺术（文学）客体，如何忠实地、准确地理解艺术品的独特性，同时又不会陷入历史相对主义或空洞教条主义的泥淖，如何避免解释者的主观性等问题。由于过分依赖抽象的哲学观念和奥秘的宗教思维，使作者的宗旨进一步复杂化、模糊化，从而失去了更多的读者。最后，本雅明明确地说，由于表现主义运动的推动和德国政治经济矛盾的尖锐化，重新评价这一久已湮没的艺术形式的时机成熟了。研究巴罗克悲剧绝非某种复古的嗜好，而是把握和理解黑暗的现实的需要。

本雅明的研究对象主要是以奥皮茨、格吕菲乌斯、洛亨斯坦、哈尔曼等诗人和剧作家为代表的17世纪德国巴罗克文学，但他的范围并不止于此，在某种程度上还延伸到“狂飙突进”时期从席勒到格里尔帕策的“命运悲剧”(Schicksalsdrama)，甚至联系了卡尔德隆和莎士比亚的悲剧。他指出，由于研究和理论中一贯存在强大的古典主义倾向，德国文学批评家总是抬高亚里士多德和新古典主义悲剧及其理念，轻视甚至贬抑巴罗克悲剧，把巴罗克悲剧看作一个杂交的类型，甚至看作古典悲剧的附庸，这种看法是极端错误的。

在两年前论述的基础上，本雅明进一步指出德国巴罗克悲剧与亚里士多德式的古典悲剧的不同。他认为，古典悲剧以神话为根基，主要内容和风格都是神话的。核心的戏剧冲突是有缺陷的悲剧英雄与神的对抗及其献祭式的牺牲。通过英雄的受难和牺牲表明，悲剧英雄在伦理道德上超越了那些万能的神。巴罗克悲剧不是以神话为根基，而是以历史为根基，主要内容和风格都是历史的。巴罗克悲剧包含社会政治的内涵，核心的戏剧冲突是君主的堕落和殉难者的牺牲，暴君体现的绝对权威和殉难者体现的苦

难精神。而暴君和殉难者往往是一体，成为一身两面的雅努斯形象。古典悲剧表现的是史前的英雄主义，其内在精神是超验的。而巴罗克悲剧表现的是历史生活与历史事件，其内在精神是尘世的。古典悲剧表达一种具有反讽色彩的悲剧情感；而巴罗克悲剧表达的是一种悲苦的、哀悼的（Trauer）的情感。从根本上说，古典悲剧不要求观众，其悲剧性情感是由"潜藏的神"感受，并由亚里士多德、尼采辈增润、丰富出来的；而巴罗克悲剧要求观众，其悲悼和苦难情感是由观众直接体验的。从总体上说，古典悲剧体现的是沉默的美学；巴罗克悲剧体现的是移情的美学。

本雅明指出，巴罗克悲剧并非对古典悲剧的模仿，它的产生与时代有本质的关联。17世纪是欧洲宗教改革的时代，以路德为领袖的改革派与保守的反改革派的矛盾斗争十分激烈。当时的君主专制的政治制度代表着反宗教改革的理念。君主作为历史的代表，操纵着历史的进程，但他的暴政和专制却导致了人间苦难。巴罗克悲剧家多是拥护宗教改革的路德派，他们从时代的要求出发，力图通过新的艺术形式来反映当时复杂的政治与宗教背景。他们多采用历史题材，把暴君和殉难者作为主人公，描写宫廷阴谋带来的灾难及其引发的悲哀与苦痛情感，其戏剧空间往往集中在宫廷这样的小宇宙中。巴罗克悲剧中的暴君是其典型形象。他的尊严、权力至高无上，但人性的卑劣却与这种高贵形成鲜明的对照；权力的无限与统治能力的有限作为根本的悖论引出暴君暴戾、专横、阴险而又寡断、懦弱、忧郁等对立的性格特征。殉难者作为暴君的对立形象在巴罗克悲剧中也具有重要地位。本雅明还着重分析了处于暴君和殉难者之间的"廷臣"形象：廷臣多是阴谋家，由于身份和地位特殊，他与暴君或殉难者关系亲密，因此，他既是阴谋的制造者，又是悲剧事件的主要见证人。在巴罗克悲剧中，阴谋的酝酿和制造构成主要的情节线索，导致了最终的灾难和悲剧。本雅明在把巴罗克悲剧与莎士比亚、卡尔德隆等人的剧作作了比较之后指出，巴罗克悲剧缺乏维加、卡尔德隆笔下宫廷阴谋

戏中富有诗意的、精细的动机，它的阴谋家也不像莎翁笔下的波洛涅斯、伊阿古那样有一定的同情心和喜剧色彩，巴罗克悲剧的特色是野蛮的谋杀及其带来的难以忍受的悲哀，以及寓言（Allegory）的形式。

按照本雅明的观点，寓言是古典主义发展出的一个与象征（symbol）对立的思辨概念，然而，古典主义并没有提出真正的寓言理论，同时也把象征的概念滥用了，歌德曾提出，寓言与象征的区别是，前者从一般中寻求特殊，而后者从特殊中寻求一般。象征比寓言具有更大的艺术价值。歌德的这些观点影响颇大，叔本华与柯勒律治等人都加以采用并进一步阐发。本雅明不赞成歌德等人重视象征轻视寓言、视象征为艺术、寓言为技巧的观点，反把寓言看作一种优于象征的超越时代的审美形式。

对本雅明来说，寓言不仅是一个修辞甚或诗学的概念，不仅是艺术作品的形式原则，即用类似的观念取代一个观念的比喻方式，而且是一个审美的概念，一种绝对的、普遍性的表达方式，它用修辞和形象表现抽象概念，是一种观察世界的有机模式，它指向巴罗克悲剧固有的真理内涵。

本雅明正确地将寓言和寓意画（emblem）、象形文字等种种古老的讽喻形式联系起来。他梳理了古典主义和浪漫主义关于寓言的观念，分析了德国古典学者克洛伊泽尔关于神圣象征（即象征）把形式美与存在的最高现实结合起来的神圣性、圆满性，以及造型象征（即寓言）表达一般概念，下降到世俗的物质世界的一般性、世俗性。他还阐发了奥地利学者卡尔·吉洛从历史一哲学角度提出的近代寓言起源的学说。吉洛认为，16世纪诞生的近代寓言与中世纪寓言虽有本质的联系，但也有本质的区别。中世纪寓言本质上是基督教的、说教的，而近代寓言的内驱力来自文艺复兴时期人文学者破译古埃及象形文字的努力。在他们看来，象形文字是神秘的自然哲学的最高阶段，即最自然的表达方式，因此，他们中的许多人都用图形代替字母书写；文艺复兴时期的许

多建筑物和艺术品上都"覆盖着这种谜一样的图案"；许多天才的艺术家把古埃及的模拟自然与古希腊的自由创造精神有机地结合起来，创作了许多伟大艺术珍品。但这种象形的精神在文艺复兴时期并不占支配地位，只是到后来的巴罗克时期，这种象形的寓意形式才逐渐居于主导地位，成为巴罗克艺术的主要风格。

本雅明从自然与历史的关系来看待寓言与象征。他认为，自然带有历史的印记，而历史则包含在自然中，从自然的颓败可以看到历史的沧桑。巴罗克艺术力图表现的不是世俗的生活，而是自然与历史的奇妙结合中隐藏的神秘含义。从象形文字到寓意画再到寓言的种种讽喻形式可以最恰当地表现自然的黑暗与历史的失败。象征表现的毁灭和死亡往往被理想化，自然消殒的形象在神秘的瞬间被救赎之光照亮；而寓言，正像丢勒的著名版画《忧郁》(Melencolia)[①] 所展示的那样，阴郁地表现了世界的黑暗、自然的颓败与人性的堕落，而这些正是巴罗克思想与艺术要表现的真理内容。

寓言作为巴罗克悲剧的一种表达方式，和语言的关系是十分紧密的。本雅明从语言中口头语言和书面语言的二元对立入手，进一步申述了他在两年前的文章中提出的论点，即口头语言和对话是古典悲剧的决定因素，而书面语言则是巴罗克悲剧的决定因素。因为巴罗克悲剧是从象形文字、寓意画和寓言等讽喻形式中发展起来的，而这些讽喻形式，特别是寓言，十分倚重图形和文字的隐秘意义，因此，巴罗克悲剧使用大量的书面意象，警句、格言式的标题和提示性文字，还常用亚历山大诗体以及华丽铺排的辞

---

① 文艺复兴时期人们往往把忧郁的气质与天才的创造联系起来。德国著名画家丢勒（1471—1528）的著名版画《忧郁》（1513—1514）表达的就是这一复杂的哲学意境。图中体魄强健、长着翅膀的女人正是"忧郁"的化身，她被包围在科学和艺术创造的神秘氛围中，阴郁地注视着外在的、阴暗的世界。她有创造的渴望和能力，但却仿佛被什么外力束缚着而无所作为。潘诺夫斯基和萨克斯尔等艺术理论家对丢勒这幅名画作过精审的研究，指出"忧郁"恰恰体现了巴罗克世界的本质。

藻，甚至杜撰新词新语。巴罗克悲剧推重书面文字，认为只有文字图形具有深刻意义，同时贬低口头语言，认为口语迷狂轻率，受不可避免的“疾病”感染，无法表达意义。巴罗克悲剧虽然以书面语言为主，但并非没有口语，它注重的是亚历山大诗体中猛烈而突然的中顿，这种在应答过程中的戛然而止，阻挡了那即将喷涌而出的情感，从而唤起悲悼哀伤的情绪（mournfulness）。这样看来，巴罗克悲剧根本不是为了演出，而只是供人阅读的。即便上演，它也不重视戏剧效果的连贯性、整体性，而强调舞台演出的断裂性、碎片性。在巴罗克悲剧中，物比人更重要，文字图形比口语对话更重要。本雅明的这些分析无疑是十分精当的。

《德国悲剧的起源》是现代西方文论中一部极有价值的著作，它的重要性首先在于论证并考索了德国巴罗克悲剧的历史渊源及发展，强调其作为一个文类的自主性，分析了这种悲剧采用的表达方式的本质特征。其次，它力图从方法论与认识论的角度探讨巴罗克时代文学艺术与历史、政治、神学、伦理、语言等多方面的内在关系，说明表达方式同时也是一种认识世界的方式，艺术的内在性往往表现为时代与历史的同一性，因此这部著作与卢卡契的《小说理论》一起被许多人认为是法兰克福学派对现代文论的重要贡献，他所提出的“寓言”理论也被看作解释现代艺术的关键概念。

五

本雅明对艺术现代性的进一步思考体现在他 30 年代所写的《作为生产者的作者》、《机械复制时代的艺术作品》、《讲故事的人》等一系列论文中。他力图从新的角度来进一步思考现代艺术与历史和现实的关系、现代艺术及艺术家的地位与作用等问题，并提出独特的艺术生产的理论。

《作为生产者的作者》把马克思主义经济理论中关于生产的概

念运用到文学艺术领域，提出艺术创造是一个生产的过程，在这样一个过程中，像在一般的生产过程中一样，技术是一个决定性的因素，技术的进步与否直接影响着作品的艺术倾向与政治倾向。换句话说，技术的作用超越了内容与形式、政治倾向与艺术倾向的二元论，技术的进步最终会提高艺术生产的能力，改变艺术形式的功能，也是判断作品政治倾向的一个标准，例如，布莱希特创造的“教育剧”和“史诗剧”就因为引入了新的技术而产生了新的形式功能与政治效果，前者把戏剧与音乐结合起来，增加了歌词，发展了音乐，使舞台与音乐厅变成了政治教育的聚会；后者在情节中穿插了电影蒙太奇的手法，产生了间离效果，打破了观众的幻觉；为他们提供了更多理性思考的空间。

在艺术生产过程中，作为生产者的作者应该清醒地意识到自己在这一生产中的主导地位，主动自觉地采用先进的生产手段，即新的艺术技术，才能生产出具有正确政治倾向与艺术倾向的作品。从另一方面看，接受者（读者、观众、听众等）也不仅是从前意义上的消费者，而成了艺术生产积极的参与者。

本雅明对艺术现代性思考的另一成果是他关于“灵韵”（aura）这一概念的阐述。这一概念首次出现在他1931年的《摄影小史》中，他在提及卡夫卡儿时的一帧照片时说，照片中的卡夫卡一脸书呆子的阴郁相，流露出无限的凄楚和被遗弃的眼神，这同过去那些老照片完全不同。在以往的照片（例如英国摄影家希尔和亚当森拍摄的许多人像）中，有一种“灵韵”，一种中介的氛围，那些眼神看起来有一种完满和安全的感觉。他还从摄影技术分析说，这种灵韵或者氛围的产生，主要是因为胶片感光度低，曝光时间长，产生了一个从最亮到最暗的连续光谱，仿佛网线铜版画似的，有一种奇妙的、引人深思的光晕。此外，这种灵韵也来自尚处于青年时代的资产阶级本身，他们的举止言行自然流露出一种特别的韵味。随着摄影技术的不断发展（例如镜头速度的加快等）和资产阶级走向成熟并在与封建贵族阶级的斗争中获得胜

利，这种“灵韵”便消失了。超现实主义摄影的先驱，20世纪法国最有影响的摄影家欧仁·阿特热首先欢呼这种人为的、做作的“灵韵”的消失，他采用现代观念和技术拍摄了大量的巴黎景象，把摄影对象从那种老摄影技术遗留下的“灵韵”中解放出来。

除了老的人像照片具有的这种奇妙的光晕产生的“灵韵”之外，本雅明还提到凡高后期作品中无处不在的“灵韵”。那么，本雅明说的“灵韵”究竟是什么？概括地说，是一种围绕着艺术品的光晕、氛围，一种包蕴在艺术品中的韵味、意境。这种“灵韵”至少有以下几个特征：一是它有一种神秘性。艺术由于其诞生的原始时代与巫术祭仪的紧密关系而具有崇拜价值，“灵韵”在很大程度上与这种崇拜价值内在的神秘性有关。二是它具有一种模糊性。“灵韵”是一种可以意会但很难言传的感觉，它可以打动你的心灵，使你陷入沉思，但你却很难准确地说出这种感觉是什么。三是它具有独特性。这是一种深邃的时空交织感，可以对观者（接受者）产生强大的吸引力。四是一种不可接近性。也可以说这是一种距离感，不论你离它多近，你都会清楚地感到它与你之间的距离。

然而，现代社会需要的显然不是“灵韵”及其具有的这些性质。大众需要的是明晰性，而不是神秘性和模糊性；是同一性，而不是差异性和独特性；是占有性，而不是不可接近性。通过先进的复制手段，摈弃“灵韵”是一种社会需要，也是一种合法的政治权利。这同阿特热纯技术的考虑是完全不同的。

在四年后写出的《机械复制时代的艺术作品》中，本雅明把对“灵韵”的思考上升到关于艺术命运思考的高度上。在1935年10月16日致霍克海默的信中谈到《巴黎拱廊街》时，他说：“如果说这本书设定的宗旨是19世纪艺术的命运，那么，这一命运今天依然有话对我们说，其所以如此，惟一的理由就是，它被包含在一个时钟的脚步中，这时钟报时的鸣响恰好传入我们的耳中。我的意思是说，那艺术致命的时辰已经对我们敲响，我已在题为

《机械复制时代的艺术作品》等一系列初步思考中捕捉住了它的信号。这些思考试图赋予艺术理论提出的问题一种真正的当代形式：一种从内部赋予的、避开任何与政治无中介关联的形式。"[①] 本雅明这里所讲的艺术的命运，就是指进入现代后，艺术作品可以通过高科技手段大量复制，在这种情况下，19 世纪以前的传统艺术必将没落。而传统艺术的没落体现在"灵韵"的丧失上。

本雅明从现代哲学思潮出发来讨论以"灵韵"的丧失为标志的传统艺术的危机感。他指出，在现代思潮中，艺术不仅被置于低于科学的位置上，而且不断丧失了过去那种神圣的光彩。黑格尔在其《美学》中说，把艺术作为神圣的客体来尊敬和崇拜的阶段已经过去，艺术形式已经不再是精神的最高需求。但他是从哲学理念的高度来看待这一问题的，他认为艺术已经不再能表达形而上的真理，因此，应该通过哲学把艺术提升到一个较高、较完美的境界；韦伯也看到艺术随着现代世界中的一切事物被"解魅"与"非神圣化"的现实，但他把这归因于现代社会产生的理性化与智性化倾向。本雅明既不是从黑格尔的绝对理念的高度，也不是从韦伯现代理性的角度，而是从现代科技的高速发展导致艺术形式和社会环境的变化的独特视角来阐释传统艺术神圣而独特的魅力的丧失。

本雅明指出，历史上，复制技术是不断进步的，19 世纪之后，石版印刷、摄影术、声音复制技术先后诞生，到 20 世纪，复制技术已经达到一个相当高的水平，不仅可以复制一切传统艺术品，还开创出一种全新的艺术形式：电影。电影成了机械复制时代最强有力的发言人，它向最广大的群众传递形象和信息，正是在这样的传递过程中表现出强烈的社会意义，同时也敲响了"灵韵"的

---

① Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin 1910—1940* , ed. by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno, trans. By Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994) p. 509；下文引用此书将简缩为：*The Correspondence*。

丧钟。

本雅明把"灵韵"与传统的权威性联系在一起。在他看来，传统的权威性体现在艺术作品的独特性与本真性(authenticity)中，既然"灵韵"的丧失是艺术独特性与本真性的丧失，那么它也就是艺术权威性的丧失。本雅明还认为，"灵韵"与艺术美是不可分离的。他论证说，"灵韵"体现了从原始艺术继承的那种巫术祭仪的崇拜功能，因此，它的丧失在一定程度上是艺术崇拜功能的丧失。世俗化对美的崇拜也同样具有来自巫术祭仪的神圣性和崇拜性。因此，由复制技术的发展代表的非神圣化历史进程必然导致艺术的没落与美的没落。他指出艺术对宗教的寄生性质，肯定机械复制对艺术解放的巨大作用："在世界历史上，机械复制第一次把艺术作品从其对宗教仪式的寄生状态中解放了出来"。[①]

在完成《机械复制时代的艺术作品》几个月后，本雅明已经开始对此文中提出的问题做进一步思考。他写信给肖勒姆，说他将尽快写出此文的姊妹篇。[②] 1936 年 6 月当他将此文的法文文本送给肖勒姆时，便声称已经完成了另一篇文章，这就是《讲故事的人》。如果说本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中主要从肯定和赞许的立场来论述科技现代化对传统艺术的冲击的话，那么，在这篇文章中则主要从惋惜和怀恋的角度来论述这同一主题了。《讲故事的人》以评述 19 世纪俄国作家尼古拉·列斯科夫的故事作为副标题，但其主旨却是论述"讲故事艺术的终结"，从而对"灵韵"丧失的命题做出某种补充。

本雅明指出，故事、小说与信息传播是不同的叙事形式，它们的兴盛与衰落与不同的生产方式、社会生活相关联。讲故事是一种手工匠人式的艺术，流行在前工业的农业与手工业社会中，与

---

① Walter Benjamin, Illuminations, ed. Hannah Arendt, tr. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1968, p. 224).

② 参见 *The Correspondence*, p. 528.

农夫、商贾、工匠的生活紧密相关。早期讲故事的人主要是两类，一类是远游的水手和商人，他们讲述来自遥远空间的生活经历、异国他乡的奇闻异事；一类是世代定居的农民，他们讲述来自远古时代的生活经历、祖祖辈辈留下的逸闻趣事。到后来，手工匠人融汇这两派的传统，成为更有经验的讲故事的人。讲故事原本就是一种技艺，它要求把故事讲得生动精彩，以便引起听众浓厚的兴趣，减轻劳作带来的辛苦，驱散单调重复的劳动产生的烦闷。故事的讲述通过口耳相传的方式，不同的讲故事的人在重复讲述的过程中，不断加入自己的体会和经验，从而使同一个故事在传承过程中不断丰富、不断更新，因此，故事不是个人的创作，而是集体的成果。讲故事有十分明确的目的，那就是给听众提出实用的建议和道德教训。

本雅明不无感伤地哀叹说，进入现代社会，当小说与新闻报道相继兴起之后，讲故事这门艺术却不可挽救地衰落了。小说的渊源可以追溯到古代史诗，但只有在近代印刷术发明和中产阶级诞生之后，它才获得了存在与发展的条件。与故事的口传方式不同，小说主要通过书写形式流传；与故事的生产和接受方式不同，小说的作者与读者都是封闭的、孤独的个人。因此，它一方面要仰仗印刷术的支持才能迅速广泛传播，另一方面又要依靠中产阶级社会的环境与氛围才能繁荣昌盛。就功能而言，故事重视道德寓意，而小说强调生活意义，因此复杂的情节、深刻的事件、死亡的经验成了小说的核心。随着资产阶级的强大与资本主义的进一步发展，新闻报道成了更新、更重要的第三种叙事和交流方式。新闻报道不仅同小说一起促成了讲故事艺术的死亡，而且也对小说本身的存在构成了威胁。

本雅明认为，讲故事艺术的消亡像“灵韵”的丧失一样，都是在现代技术与现代社会发展的前提下产生的。小说、新闻报道、电影等新的艺术形式都是现代社会与现代技术发展的产物。可以说，现代性是一把双刃剑，它一方面催生了新的艺术形式与审美

观念，另一方面也毁灭了传统的艺术形式和审美观念。显而易见，本雅明对现代性的态度是既爱又恨的。他一方面欢呼现代性在文学艺术领域带来的巨大变化，认为这种变化是一个不可逆转的进程；另一方面又悲悼现代性造成的文化遗产与传统价值观念的式微。他的这种态度清晰地反映在《机械复制时代的艺术作品》与《讲故事的人》这两篇问世时间相隔不长的论文中。

六

接受马克思主义的洗礼在本雅明的思想中是一个极为重要的方面。尽管他从未参加过共产党，在 1926 年到 1927 年冬赴莫斯科做了两个月短暂的考察后，对前苏联政策与现状的方方面面也可以说是批评多于赞扬，[①]但是从 20 年代中期之后，一段时间内，他曾极度左倾，同情共产主义，甚至考虑过加入共产党，而且接受了马克思主义的一些基本原理，例如，辩证唯物主义、存在决定意识、上层建筑来自经济基础、阶级斗争是历史发展的动力、异化和金钱拜物教是资本主义的主要弊病等等。本雅明对马克思主义的某种接受与思考对他的心路历程和学术生涯具有决定性意义。

对本雅明转向马克思主义产生影响的关键人物是俄国女共产党人阿西娅·拉西斯。1924 年 3 月，本雅明在意大利卡普里岛邂逅了这位来自里加的俄国女导演。拉西斯是共产党人，不仅外表聪明美丽，而且有一股迷人的精神力量。本雅明为她的内在魅力所折服，与她过从甚密。拉西斯给她讲俄国革命的情况，使他对

---

① 例如，他曾直言不讳地批评前苏联新生政权下存在的问题：经济政策不稳定，通货膨胀严重，人民生活困苦，房屋短缺；没有任何个人的私生活；人们素质和趣味低下，普遍存在对外国人恐惧、对西方的茫然无知；知识分子和文人命运堪忧，丧失个人与创作自由，将被纳入官僚政治体系中；文学丧失了审美价值，变成了统计材料等等。

共产主义有了深刻的了解，也引发了他进一步学习马克思主义的兴趣。在1924年给肖勒姆的信中，他明确地说，他打算尽快开始读卢卡契的《历史和阶级意识》一书。他认为，卢卡契这本书从政治考虑出发，转向了部分上的认识论，这种认识论原理与他的想法不无共鸣。至于说共产主义的理论与实践的问题，本雅明认为，二者固然不能混同，但理论上的任何定见都必然要依赖实践。在本雅明看来，这个观点在卢卡契那里“有坚硬的哲学内核，绝非资产阶级那种蛊惑人心的圈套”。[①]他还预示说，自己的虚无主义在与黑格尔辩证法碰撞时必将与共产主义对立。围绕卢卡契这部著作，他还读了《资本论》中有关商品拜物教的章节，以及托洛茨基等人的论著。

对共产主义与马克思主义的认识强化了本雅明对资本主义的批判，这一点鲜明地体现在他这时完成的《单向街》中。《单向街》是由60篇长短不一的片断拼凑在一起的一个杂感格言集，是本雅明力图把自己的社会生活体验与政治信念转化为某种创作形式的尝试。在1924年12月22日致肖勒姆的信中，他明确地说，一方面，在面对当时文学批评界的虚妄时，自己尚未找到一种适合于自己的文学评论家的立场；另一方面，在同激进的布尔什维克理论接触之后，又急于把自己内心观念中的政治因素表达出来，只是苦于一时没有恰当的表达方式。《单向街》正是他表达自己政治观念的一个恰当形式。从另一个角度看，这个文集也是拉西斯对他产生重大影响的结果。本雅明在“题记”中说，作为一个工程师，拉西斯在他的心灵中建筑了这条街。[②]这是一条通向共产主义之路，它象征着人类历史前进的方向。

在这本文集中，本雅明对资本主义及其意识形态做了严厉的批判，例如，“赌场”抨击了资本主义社会的堕落；“出租的空

---

① *The Correspondence*, p. 248.

② 参见本书第345页。

间”揭示资本主义社会商品化、物质膨胀对人的巨大压力等。同时，他也从混杂着犹太教救世主义与共产主义的观念出发，用满含诗意的语言来描述人类社会的发展方向，在揭示帝国主义战争给人类和宇宙带来毁灭性灾难的同时，对无产阶级革命重建人类未来寄托了希望（“天文馆”）。

对本雅明用马克思主义的唯物辩证观点研治学术产生重要影响的人物无疑是布莱希特。[①]1929年5月通过拉西斯的介绍，本雅明结识布莱希特。由于他们在思想与学术观点上有许多共同之处，因而一拍即合，十分投机。布莱希特从20年代中期开始钻研《资本论》并系统学习科学社会主义的理论，开始在自己的创作中抨击资本主义，宣传共产主义。他进入本雅明的生活，开始与本雅明进行学术交流与合作，这些活动无疑强化了后者学术研究中的马克思主义倾向。

本雅明学术研究中的马克思主义倾向明显地表现在他计划完成的《巴黎拱廊街研究》与后来写成的《夏尔·波德莱尔：资本主义鼎盛时代的抒情诗人》等著作中。

《巴黎拱廊街研究》的启示来自法国超现实主义作家阿拉贡的小说《巴黎的乡下人》。这部小说的前半部围绕着已经拆毁的“歌剧院拱廊街”展开，其中关于拱廊街的种种描写和意象激发了本雅明的灵感，使他产生了通过巴黎拱廊街这样一个微型宇宙来研究资本主义大都市异化景观的设想。我们不妨说，这一研究的动力实际上来自马克思主义与超现实主义两种思想的结合。

马克思主义的异化理论为他提供了分析以巴黎和波德莱尔为中心意象的资本主义现实的方法论，而超现实主义则为他的这一分析提供了认识论以及恰当的表达方式（文学蒙太奇）。在本雅明

---

① 对本雅明马克思主义思想的形成产生影响的自然还有法兰克福学派的霍克海默和阿多诺，但与布莱希特的影响相比，他们的影响显然居于次要地位。

看来，巴黎作为19世纪的首都，或者说资本主义鼎盛时代世界大都市的典型，是一个浸透着现代性的城市、物化的城市、梦幻的城市，像波德莱尔这样的浪游者及其笔下的“群众”都是被排挤到社会边缘的人。巴黎的盛衰无法用线形的历史观来解释，它集中体现了资本主义鼎盛时期的异化现实。

《巴黎拱廊街研究》没有完成，只留下三篇论文与大量的笔记和资料。从本雅明完成的提纲看，这一研究已从最初的文学研究膨胀为一个巨大的社会文化研究的框架。但这一庞大的计划最终还是被压缩在题为《巴黎，19世纪的首都》这样一个适中的提纲中。按照本雅明自己的说法，这一研究在内在结构上与《德国悲剧的起源》有类似性，尽管其外在结构不同，而且在研究的对象上，二者也有某种承续性，先前那本书研究的对象是悲剧，现在则是“商品的拜物教特征”，[1] 这一研究的理论出发点无疑是《资本论》的第一章。

在对巴黎与波德莱尔的研究中，本雅明较多地使用了“辩证意象”(dialectical image) 的概念。在他看来，辩证意象可以从两个角度来理解：一方面它是一个历史范畴。历史的演进是对立斗争的过程，任何一个历史时刻都是某种辩证的“实现”，因此，那种简单的线形历史观是不可取的。必须看到历史的“进步”下掩盖着倒退的因素，历史上的任何倒退绝不是偶发的事件。从这个角度就容易理解：正是资本主义经济的高度发展与“进步”带来了社会的异化等诸多问题；正是资本主义的文明为法西斯主义的兴起准备了条件。本雅明的辩证意象正是要用辩证历史观来审视资本主义的“鼎盛时代”。另一方面它又是一个文化范畴。在这个意义上，它是一个时代的文化符号体系，由这个时代的经济体系决定，是这一经济体系的文化表达方式。它既是一个时代的真实写照，又是这一时代的幻像。在这种辩证意象中包含着人们被压

① 参阅本雅明1935年5月20日给肖勒姆的信 (Correspondence, p. 482)。

抑的愿望，也包含着他们的乌托邦理想。从这样一种理解出发，“每个时代不仅梦想着下一个时代，而且还在梦想时推动了它的觉醒。它在自身内孕育了它的结果”，[1] 并且以黑格尔式的辩证法来揭示这种历史的觉醒。这里，辩证思维，或者说辩证意象成了剖析历史演进的基本出发点。

按照本雅明的观点，辩证意象来自“意识的内在性”（the immanence of consciousness），既然19世纪的资本主义社会是一个商品拜物教的社会，那么，用辩证意象来剖析它，就是要通过“集体意识”来领悟它的这种拜物教性质。在以19世纪的巴黎为代表的资本主义鼎盛时代，集体意识体现在“波西米亚人”、“闲逛者”、“群众”对资本主义物化现实的反应中。本雅明抓住了“拱廊街”、“西洋景”、“世界博览会”、“个人居室”四个典型场景来分析资本主义商品世界的本质。新生产方式、新交易中心和新建筑材料（钢铁、玻璃等）的出现造就了拱廊街。这座实质上的“微型城市”不仅蕴涵着对抗商品社会的不道德的种种乌托邦因素，而且也成了高度组织化、复杂化，对人的情感形成控制的象征。与拱廊街微妙地结合在一起的“西洋景”是艺术与技术结合的产物，是摄影与电影出现的前导。西洋景是新的生活态度的表现，但它却导致绘画信息功能渐渐失去意义，或者说导致“灵韵”等传统审美价值的丧失。“世界博览会”建立了商品的天下，变成了“膜拜商品的圣地”。它一方面显示了资本主义文化最灿烂的光彩，另一方面又使生命屈从于无生命。它一方面为人们展示了一个梦幻的世界，使人们获得精神愉悦；另一方面又让人们感受自身和他人的异化，听凭娱乐业的摆布。“个人居室”同样是现代观念与科技更新的产物。人们创造属于自己个人的幽闭世界，试图把工作与生活分开。但是这种居室既是人的全部世界，也是他

---

[1] 本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，北京：三联书店1989年版，第195页。

的樊笼。

本雅明从马克思的分析入手，说明19世纪的法国产生了一个被人称作"波西米亚人"的人群，这是一个由"五颜六色"的人组成的"不固定人群"，"随时势浮沉而流荡"。本雅明认为，这个群体的主体是职业密谋家、文人和流氓无产者。在19世纪资本主义高度发达的物质文明面前，这个人群处在社会的下层和边缘，他们是社会的弃儿，除了流浪与密谋，别无选择。出现在波德莱尔、爱伦·坡等人作品中的"闲逛者"与"群众"也是像波西米亚人一样，被物质和商品世界遗弃的人，被称作社会渣滓的人。他们每个人都能在"拾垃圾的人"（波德莱尔诗中的形象）身上看到自己的影子。他们在那个庞大的、物化的资本主义机器面前产生了一种"震惊"（shock）的体验，这种震惊进一步导致了他们的厌恶、恐惧和孤独感。他们总是以异化的眼光凝视着巴黎这座物化的城、梦幻的城。当然，他们的反应不仅是闲逛、浪游、厌恶、恐惧，他们还要动乱、反叛，还要试图寻求克服资本主义异化的出路。也许正是在这个意义上，本雅明说，"资产阶级的丰碑在坍塌之前就已经是一片废墟了"。①

应该指出的是，本雅明的马克思主义始终是混合着犹太教的神秘主义和救世主义的。在接触马克思主义之前，本雅明就已经形成了救世主义的观念。从内在气质说，他虽然出生于犹太家庭，但从其祖父辈起就逐渐被日耳曼文化同化，因此，德国文化对他的影响比犹太文化要大得多，但他毕竟属于犹太血统，对自己的民族文化身份不能毫无认同感，加之他一向追求某种超验的精神，常以哲人的眼光看待自然和人生，因此，极易与宗教发生共鸣。从外在环境讲，由于与肖勒姆和布洛赫等人交往密切，也在一定程度上助长了他思想中的犹太精神和救世主义倾向。肖勒姆是坚定

① 本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，第195页。

的犹太复国主义者，犹太精神的化身。自从和他接触之后，“犹太精神”成了本雅明“思考中最重要、最持久”的问题。[①] 布洛赫也信奉一种混杂着社会主义与无政府主义的救世主义，与他的结识也从不同的侧面强化了本雅明的救世主义观念。在谈及他为布洛赫的《乌托邦精神》写的书评时，他说这本书中某些重要的阐释符合他的信念，而把他们联系在一起的信念就是弥赛亚（救世主）精神。

本雅明认为，人追求世俗幸福的行为与动机与弥赛亚的救世精神是背道而驰的。换言之，世俗秩序与神圣秩序是不相容的，但二者又是相反相成的，就是说，世俗秩序正因为其世俗性才促成弥赛亚王国的来临。因此，人类历史将是永远的沉沦，只有弥赛亚的救世主义才是历史的终点与完成。而世俗秩序带来的是不幸与痛苦，人们只能在痛苦中期待弥赛亚王国的来临。

本雅明正是在这样一个思想背景下开始接受马克思主义的。他看到了无产阶级的作用，但却对它能否担当历史的重任深表怀疑，在他看来，无产阶级充其量不过是其救世主义的一个工具；他同情十月革命和共产主义，但却对新生的苏维埃政权诸多不尽如人意的方面采取了严厉的批判态度；他赞成辩证唯物主义，试图把这一理论运用到自己对文学艺术乃至文化的研究中去，但他的辩证唯物主义却始终渗透着根深蒂固的神秘主义。……

本雅明怀着巨大的思想矛盾与痛苦过早地离开了人间。他短暂而坎坷的一生既刻上了个人悲剧命运的印记，也刻上了他那个多难而忧郁时代的印记。他为后人留下了一笔宝贵的精神财富。他的学术思想从 50 年代中期至今成为西方学术界越来越热的研究对象。自 80 年代末以来，他的著述也开始逐渐进入我国学者的视野，现在这本《本雅明文选》将为广大读者提供他的一些重要而

① 参见 1916 年 5 月本雅明致马丁·布伯的信（Correspondence, p. 79）。

尚未有移译的论文。笔者不揣简陋，将个人的一些研究心得草成此文，愿它能对读者读解本雅明艰深晦涩的文字略有助益，也以此就教于方家。

刘象愚

1999年8月

目　录

四　律法/文化/历史

一

批评概念/内在批判/寓言

德国浪漫主义的批评概念(节选)

(1920)

第二编：艺术批评

I．早期浪漫派的艺术认识理论

艺术是内省（reflection）媒介的决定因素——也许是它所接受的最有成效的因素。艺术批评是对这种内省媒介的客体的认识。因此，下面的研究旨在表明，艺术作为内省媒介的观念与对其理念和表述的认识的关系，及其与关于这种认识的理论的关系。这后一个问题已经在前面的讨论中提出，所以我们只需要加以重申，以便从对浪漫主义批评方法的思考转向对其具体实现的思考。要想在浪漫派中寻找他们把艺术作为内省媒介的特殊理由那显然是完全错误的。对他们来说，对一切真实事物、因此也包括对艺术的这种阐释，是一种形而上学信条。如我们已经在前言中指出的，这不是浪漫派世界观的主要形而上学命题；对此，其特定的形而上学意义则是极其微不足道的。然而，不管这种联系在多大程度上取决于是否把这个命题当作科学假设的类比，取决于仅以一种内在形式对其加以解释，并取决于如何为理解客体而呈现它的实现，我们都不能忘记，在对浪漫主义形而上学或浪漫主义的历史概念加以探讨的过程中，把一切真实事物视做思维实体的形而上的直觉认识，除了揭示与艺术理论的关系外，还将揭示其他方面，而最重要的是它的一般认识论倾向。另一方面，其形而上学意义

将不是本文实际讨论的对象，只不过在浪漫主义艺术理论中有所提及，而就其本身来说，则直接而极其确定地达到了浪漫主义思想的形而上学深度。

在温迪施曼讲演的一段话中，我们仍然能感觉到一种思想的微弱反响，这种思想对《雅典娜神殿》的作者施莱格尔发生了极大影响，对他的艺术理论起到了决定性作用。“有一种能够生产的思想，因此在形式上相似于我们归于自然的‘我’和‘世界－我’的创造能力。换言之，这种形式就是在某种程度上创造自身素材的诗歌。”在这段话中，思想不再具有任何意义。然而，施莱格尔以前的观点的清楚表达——即他以前视做艺术的那种内省，是绝对创造性的，充满了内容的。因此，在本文研究所指的时期里，他仍然不熟悉内省概念的那种温和主义，他在讲演中反对将其局限于内省的意志。此前，他只知道内省自身的一种相对的、自治的局限性，如我们将看到的，这是在艺术理论中起到重要作用的一种局限性。后期著作的弱点和稳重在于对内省的创造性全能的削弱，而对施莱格尔来说这种全能曾最清楚地在艺术中反映出来。在早期阶段，他只在著名的《雅典娜神殿》第116段断片中把艺术描写为一种内省媒介，其表达的清晰完全可与他的那段讲演稿相媲美。在早期的断片中，他说，浪漫派诗歌能够“驾驭诗歌内省的翅膀、摆脱一切利害关系，而比任何其他诗歌都更自由地翱翔于所再现的事物与再现这个事物的人之间①。它能够一次又一次地赋予这种内省以更大的影响力，仿佛在一系列无限镜像中繁殖一样。”至于与艺术的生产和接受关系，施莱格尔说：“诗歌情感的本质也许在于这样一个事实，人可以完全从自身内部影响自身。”这意味着无利害关系的内省，以无关系性为起点的内省，是诗歌情感。很难断定这种表述中是否包含着康德关于精神能力的自由作用的理论，这种理论认为，客体作为无而隐退仅仅是为

---

① 这里，诗人和他的客体被认为是内省的两个极端。

了给精神创造自动的内在调节的机会。无论如何，对早期浪漫派与康德艺术理论之间关系的探讨并不在探讨浪漫主义批评概念的专论所涉及的范围之内，因为这种探讨并不包括借以掌握那种关系的视角。诺瓦利斯也在许多段文字中指出，艺术的基本结构就是内省媒介的结构。“实际上，诗歌只是对我们的器官的更果断、更主动、更具生产力的使用，也许思想本身与此也没有什么大的差别——因此思想和诗歌是同一回事。”这与上引施莱格尔的说法非常接近，并指向同一个方向。显而易见，诺瓦利斯把艺术作为一种特别的内省媒介，恰恰把“艺术”一词用指这种媒介的终极技巧，他说：“‘我’的开端仅仅是理想……这个开端晚于‘我’发生；因此，‘我’不可能已经开始。由此，我们看到我们正处于艺术的领域之中。”他提出“存有没有数据的艺术发明吗？存有绝对的艺术发明吗？”等问题。一方面，这是关于内省的绝对中立的本原问题；另一方面，他本人在著述中也经常把诗歌说成是没有数据的绝对的艺术发明。他抗议施莱格尔兄弟提出的莎士比亚的虚假性的理论，提醒他们艺术“仿佛是思考自身、模仿自身和构成自身的自然。”这并不意味着他认为自然是艺术内省的本源，而意味着，应该保留内省媒介的完整性和统一性。在诺瓦利斯看来，自然似乎是比艺术更好的一种表达，因此，甚至就诗歌的现象来说，据他所言，我们也应该让这种表达［即自然］保持原样，因为它只代表绝对的东西。然而，诺瓦利斯也往往与施莱格尔见解完全一致，认为艺术是内省媒介的原型，因此说：“自然生产；精神制作。被制作比制作自身要容易得多”。因此，内省是艺术中本源的和建设性的因素，如在一切精神事物中一样。惟其如此，宗教就只能在“心灵感觉到自身”时产生，当然，诗歌则是“一种自我构成的本质”。

艺术批评的任务是认识作为艺术的内省媒介。一般说来，一切适于认识内省媒介中客体的法则也适于艺术批评。因此，批评在面对艺术作品时就仿佛面对自然客体时的观照一样，所用的法

则是相同的，只不过根据各自不同的客体加以改变而已。诺瓦利斯说，“同时既是思想又是观照的东西是批评的萌芽”。他所要表达的——当然是在重言法的意义上，因为观照是一个思想过程——是批评与观照之间的紧密关系。因此，批评仿佛是对艺术作品的实验，这种实验唤醒了后者自身的内省，把它带到意识的层面和对自身认识的层面。“真正的评论应该是语文实验和文学探讨的结果和表达”。施莱格尔把“所谓的探讨”说成是“一种历史实验”，而就他于1800年亲身参加的批评活动，他说：“我不会抛弃对诗歌和哲理艺术作品的实验——为我本人也为认识的缘故，过去没有抛弃，将来也不会抛弃。”归根结底，内省的主体是艺术实体本身，而实验所包括的不是对某一实体的内省，正如浪漫主义批评所有意为之的，这种内省不能从本质上改变它，而是在某一实体内内省的呈现——对浪漫派来说，就是精神的呈现。

即然批评是对艺术作品的认识，那么，批评也就是艺术的自我认识；即然批评对艺术作品做出判断，那么，这种判断就发生在后者的自我判断之中。批评的这后一种功能超越了观照；这表明艺术客体与自然客体之间的差异，后者不接受任何判断。基于内省的自我判断的思想甚至在艺术领域之外也不是浪漫派所陌生的。我们在诺瓦利斯的著作中读到：“科学哲学分为三个时期：科学自反的武断时期；科学对立的、相互对照的自我判断时期；最后是混合时期，既是自省又是自我判断的时期。”至于艺术中的自我判断，施莱格尔在对《威廉·迈斯特》的评论中写道，“幸运的是，这是能进行自我判断的书之一”。这本书对他的艺术理论的形成至关重要。诺瓦利斯说：“评论是对书的补充。许多书不需要补充，只需要宣告；它们已经包含着对自身的评论。”

无论如何，内省中的这种自我判断只是被不适当地称作一种判断。因为在这种判断中，所有判断所必需的时刻，即否定的时刻，被完全剥夺了。尽管精神在每一次内省中都使自身超越了前此各个内省阶段，并因此而否定了这些阶段，但首先正是这种否

定才给予内省以批评的色彩。但是，这种强化意识的肯定时刻却远远胜过了否定时刻。在诺瓦利斯的话中我们可以听到对这一内省过程的评价："超越自身的行为无论在哪里都是最高的、最原始的起点，是生命的缘起……因此，全部哲学都缘起于理性思考之人开始理性思考自身之时——即在消耗自身的同时更新自身……因此，全部现存的道德都开始于我出于美德的缘故而违背美德的时刻；由此而开始了道德生活，也许通过这种生活使能力得到无限增加。"浪漫派恰恰是以这种肯定的方式来评价艺术作品的自反性质的。关于作品的意识通过批评而得到的强化，施莱格尔在一句妙语中发现了一个极为重要的表达。在给施莱尔马赫的一封信中，他把那篇《雅典娜神殿》的文章的题目"关于歌德大师"简化成"关于大师"——这是对这一批判的终极目的的完美表达，也最典型地展示了他的一般批评概念。在另一个场合，他很高兴地使用同样的造词，而使我们不能够判断是否具有相同的底蕴，因为它们并不是作为一个词书写的。因此，自我毁灭的时刻，内省中可能的否定，对于内省之人彻底肯定的意识强化时刻不可能发生很大的影响。因此，对浪漫派批评概念的分析直接导致那种随着分析的进展将自行呈现并将在许多方面被呈现的特征：即这种批评的彻底肯定性，其中，浪漫主义的批评概念从根本上有别于现代概念，后者将批评视做否定的审判法庭。

对一个艺术实体的每一种批评理解，作为实体中的内省，都不过是这个实体意识的一个高级的、能动地产生的等级。批评对意识的这种强化在理论上是无限制的；因此，批评是一种媒介，其中，对个别作品的限制在方法上指艺术的无限性，并最终被改造成那种无限性。不言而喻，作为内省媒介的艺术是无限的。我们在前面指出，诺瓦利斯把一般的媒介内省视做"浪漫化"，而且他所想到的当然不仅仅是艺术。然而，他所描写的恰恰是艺术批评的步骤。"对个别时刻的绝对化、普遍化和分类是浪漫化的真正本质。""为了给有限以无限的外表，我将其浪漫化。"诺瓦利斯还从

批评家的观点看待批评的任务，因为只有这样才能理解下文中“真正的读者”这个术语：“真正的读者必须是引申的作者。他是接受事先已经由低级法官处理过的案例的高级法官。在阅读的过程中，正是感觉……反过来决定该书的粗糙性和文化，而如果读者按自己的思想改写该书，那么，第二个读者会进一步将其精炼。因此，最终……大众成了……有效精神的器官。”即是说，个别艺术作品应该在艺术媒介中消解，但是，这个过程只能恰当地由一些相互取代的批评家来完成，如果这些批评家不是经验的知识分子而是人格化的内省阶段的话。显而易见，内省在作品中的强化也可见于对作品的批判，这种批判本身就具有无限多的层面。在这个意义上，施莱格尔说：“每一种哲学评论[1]同时又应该是许多评论的一种哲学”。这一批评步骤决不会与最初对艺术作品的纯粹感觉的接受发生冲突，因为除了对作品本身的强化外，同时也是对理解和接受的强化。在对《威廉·迈斯特》的批判中，施莱格尔说：“完全陶醉在一部诗作的印象之中是好的而且是必要的……也许只有在特殊情况下才通过内省证实一个人的感觉，把感觉提高到思想的水平……并完成它。但是，从所有那些特殊的东西中抽象出来，以至于——在徘徊中——掌握普遍的东西，也同样是必要的。”对普遍的这种掌握被解做“徘徊”，因为据施莱格尔在第116段《雅典娜神殿》断片中所说，这里的问题在于无限上升的内省从来不固定于一个永久观点。

因此，内省所抓住的恰恰是作品的核心——即普遍的东西——并将其浸透于艺术的媒介之中，如对《威廉·迈斯特》的批判旨在展示的。细审之，我们看到，施莱格尔想要在不同艺术形式对主人公的教育起到的作用中找到一个秘密显示的系统，它在艺术总体性内部的展开和表达将成为对作品的批评的任务。在这个过程中，批判所要做的不过是发现作品本身的秘密倾向，完

① 根据这个条件，所指的大概是哲学的尊严而不是哲学的客体。

成其隐蔽的意图。批评属于作品自身的意义——即是说，在内省过程中，批评应该超越作品，使作品成为绝对的。显而易见：对浪漫派来说，批评与其说是对作品的判断，毋宁说是使其圆满的方法。正是在这个意义上，浪漫派才要求诗歌批评，延缓批评与诗歌之间的差异，并宣称："诗歌只能通过诗歌来批评。审美判断本身不是艺术作品，……作为对其发展的必然印象的再现[①]……在艺术王国里没有公民权。"[②] "这种诗歌批评……将重新呈现再现，将重构已经构成的东西，……它将补充、更新、重新制作作品。"因为作品是不完整的。"只有不完整的东西才能被理解，才能引导我们进步。完整的东西只能被欣赏。如果我们想要理解自然，那么，我们就必须假定它是不完整的。"[③] 这对艺术作品也是真实的，不是作为虚构而是实际的艺术品。在与艺术的绝对理念的关系上，每一件作品都必然是不完整的，或者说——相当于是同一回事——在与自身绝对理念的关系上是不完整的。"由于这个理由，应该有一些批评杂志对作家进行艺术的临床和手术处理，而不仅仅追溯病因，以恶意的快感将其公开……真正的警官……试图改善……其病理倾向。"诺瓦利斯在谈到他称为"神话"的一些

---

① 即是说，作为内在于艺术作品的内省的展开。

② 根据对《威廉·迈斯特》的评论，这种诗歌批评只应该是"诗人和艺术家"的事。就其大部分来说，这是施莱格尔自己的批评模式，也是他予以极高评价的。它不同于人物速写，这种区别在上述引文中已有论述。试比较下面的评论（F. W. 雅可比）："在哲学精神的培养中，只有达到了或几乎达到了必要的高度发展的哲学才可以系统化，通过剪掉多余的东西、添补空余的地方，使得意义更完整、更忠实。对比之下，基础、目标、工作法则和整体配套本身并不具备哲学性质而具备个性的哲学则只能研究人物。"因此，一方面，人物速写只能用于普通作品；另一方面，根据对《威廉·迈斯特》的评论，这一般是没有诗意的批评家的事。——海姆查有道理地认识到，这种系统化和填空构成了上述那种诗歌批评，也与施莱格尔意在发展的诗歌艺术本身有关。施莱格尔兄弟把他们的评论集题名为《人物描写和批判》，从而把非诗歌批评与诗歌批评并置起来。前者——即人物研究——与施莱格尔批评概念的本质没有丝毫关系。

③ 客体在认识中得以强化和完整；因此，它只能在不完整的情况下才能被认识。这种认知完全属于学习的问题，属于尚未自觉的认识的问题，其结论具有神话冒险性质，据此，所论的客体是不完整的，事实上是内向的。

翻译时所想到的就是这种完善的、肯定的批评："它们呈现了个别艺术作品纯洁、完美的性格。它们给予我们的不是实际的艺术作品，而是它的理想。我认为，目前还不存在这种理想的完整模式。但是，在对艺术作品的许多批评和描写的精神中我们遇到一些闪光的痕迹。它要求把诗歌精神与哲学精神圆满完整地相互渗透的一种头脑。"实际情况也许是，在把批评与翻译相互贴近的过程中，诺瓦利斯所想到的是作品从一种语言到另一种语言的一种中介的、连续的转换——仅就翻译的猜不透的谜的性质而言，这是从一开始就与其他任何概念一样可以接受的概念。

"如果我们想要看到而且必须看到现代批评精神拒绝一切教条主义、尊崇艺术家和思想家独一无二的生产创造主权的特性的话，那么，施莱格尔兄弟就唤起了这种现代批评精神，并将其发展到理论上的最高表现。"安德斯的这番话说的是整个施莱格尔的文学家庭。在克服美学教条主义方面起决定性作用的因而比家里其他成员更为突出的是弗里德里希·施莱格尔，此外——尽管安德斯在这里没有提及——同样重要的，他还在怀疑主义的容忍之下巩固了批评的地位，这种怀疑主义的容忍最终追溯到对创造力的无限崇拜之中，而这种创造力则被解做创造者的纯粹表现力。他一方面克服了理性主义倾向，而另一方面，他又超越了《狂飙与突进》理论所固有的破坏时刻；在这后一方面，19 世纪和 20 世纪的批评又一次抛弃了他的观点。他把精神法则固定在艺术作品本身，而不是像许多现代作家那样，按照自己的思想路线而误认为他把后者变成纯粹主观性的副产品。综上所述，我们可以欣赏为巩固这种观点所需要的精神活力和韧性，这种观点作为对教条主义的克服部分已被想当然地认作现代批评的遗产。现代批评不是由任何理论而是由一种恶化的实践所决定的，从这种批评的观点看，对促成否定教条主义的肯定前提的完善是不能加以衡量的。现代批评忽视了这样一个事实，即这些前提及其解放性的实现巩固了以前不能明确进入理论的一个基本概念：作品的概念。施莱格

尔的批评概念不仅仅摆脱了受制于异律的美学教义，而且首先通过为艺术作品确立一条标准而非规则而使这种解脱成为可能——此即作品本身特有的一种内在结构的标准。他并不是用和谐和组织等一般概念做到这一点的，就赫德尔或莫里茨的情况看，和谐和组织并不能确立一种艺术批评，而是用一种真正的艺术理论——即便是仍然沉溺于概念的一种理论——一种视艺术为内省媒介、作品为内省核心的理论。他以此从客体或结构的方面巩固了艺术领域的自治性，这是康德在第三版《批判》中给予判断力的那种自治性。自浪漫主义运动以来批评活动的首要原则——即用内在标准判断作品——在浪漫主义理论的基础上得以实现，而这些理论就其纯粹形式来说当然不能完全满足当代思想家的需要。施莱格尔在批评《威廉·迈斯特》时称其为"人们只能从该书本身加以理解的一部绝对新和独一无二的书",从而改变了他的绝对新的基本批评原则的焦点。诺瓦利斯在这条基本原则上又一次与施莱格尔达到一致:"为艺术个体寻找惯例——首先借以理解艺术个体之原真意义的惯例——和艺术批评家的任务，他的艰苦劳作为艺术史铺平道路"。他谈到欣赏力，即理性主义曾为了规则而诉诸的欣赏力（这些规则不是纯粹植根于历史的)："欣赏力本身只能给予否定的判断"。

于是，通过这种浪漫主义理论，关于作品的准确界定的概念便与批评概念关联起来。

Ⅱ　艺术作品

浪漫主义关于艺术作品的理论就是关于艺术形式的理论。早期浪漫派把形式的限定性质与任何内省的被限定性视为同一，并根据这样一种考虑依照自己的世界观来断定艺术作品的概念。与费希特在《科学研究原理》第一版中认为内省在纯粹认识形式中自行呈现的思想相类似，对早期浪漫派来说，内省的纯粹本质在艺术作品的纯形式现象中自行显示。因此，形式是作品自身内省

即构成作品本质的内省的客观表达。形式是作品中可能的内省。因此，它作为存在原则而先验地决定了作品；艺术作品正是通过它的形式才成为活的内省中心的。在内省媒介中，在艺术中，新的内省中心在不断地形成。根据其播撒的精神种子，它们的每一次形成都像它们所内省的东西一样包含或大或小的语境。艺术的无限性首先要在这样一个中心里得到内省，如在一种限定性价值中一样；即是说，它首先达到一种自我理解，然后才能达到普遍的理解。这种有限价值就是个别作品的表现形式。作品在艺术媒介内的相对统一性和封闭性就取决于这种形式。——但是，由于这种媒介中每一种独特内省都只能是孤立的、偶然的内省，所以，比之艺术的统一性，作品的统一性只能是一种相对的统一性；作品仍然具有一种偶然性。承认这种特殊的偶然性在原则上是必要的或不可避免的，通过内省的严格的自我局限性而承认这种偶然性，这恰恰是形式的功能。即是说，实际的、决定性的内省和自我限制构成了艺术作品的个性和形式。如上面提出的，为了让批评延缓一切局限性，作品必须依赖于局限性。批评具有更大的内省封闭性和更严格的作品形式，只要能把所有这些更加多样的和强烈的形式从自身内部驱逐出来，在更高的内省层面消解原始的内省，并依次延续下去，批评也便完成了任务。在这个过程中，批评取决于内省的生殖细胞，即作品形式上的肯定时刻，批评将其变成了普遍的形式时刻。批评就这样再现了个别作品之与艺术观念的关系，并据此而再现了个别作品本身的观念。

弗里德里希·施莱格尔，尤其是在1800年左右，的确为真正的艺术作品的内容下了明确的定义；然而，这些定义依赖于已经提到的对内省媒介的基本概念的掩盖和遮蔽，从而使这个概念失去了方法潜力。在他把绝对媒介不再定义为艺术而定义为宗教的地方，他只能以一种模糊的方式从内容方面理解艺术作品。尽管付出了种种努力，他还是不能清楚地解释他对一种有价值的内容的预感。这仍然是一种纯粹的倾向。他长久以来渴望在内容中重

新发现他的宗教宇宙的独特特征，但由于这种清晰度的缺乏，他的形式观念实际上一无所获[①]。在他的世界图景发生这次变化之前，在旧的教义仍然完好无损的那些段落里，他曾与诺瓦利斯一起作为浪漫派的一个新成员而提倡一种严格的作品概念，将其与衍生于内省哲学的形式概念联系起来："你在关于艺术和形式的哲学书籍中所发现的说法，足以解释钟表匠的艺术。在高级艺术和形式的主题上，你永远不会看到微不足道的作品。"这种高级形式就是内省的自我限制。在这个意义上，《学堂》(Lyceum) 第 37 断片谈及"自我限制的价值和……尊严，这对于艺术家与对常人一样……是最高级的和最必要的东西。之所以是最必要的，是因为不管在哪里，你不限制自我，世界就强加限制于你，于是你就成了奴隶。之所以是最高级的，是因为只有在你具有无限能力的那些时刻和那些方面你才能限制自我——自我创造和自我毁灭……一个作家……愿意而且能够继续说话直到最后一个字……是大可悲哀的。你只需要防止……错误。看似是无条件的武断而且似乎应该如此的东西……然而归根结底必定再次成为绝对必要的东西；否则便会产生心胸狭隘，自我毁灭便会取代自我限制。"这种"自由的自我限制"，安德斯正确地称之为"浪漫主义批评的一条严格要求"，是通过作品的表现形式达到的。对这一认识诸本质的最清晰表达莫过于诺瓦利斯的一个断片，它所探讨的不是艺术而是公民道德："由于在最具生命力的东西中最有效用的是精神，由于精神的机制是诸种内省，而内省在这个意义上又是构成性的，又由于美的或圆满的内省与最具生命力的东西是联手的，因此，公民之与国王切近的表达……也将是对保持得最完满的权力的表达，是由最恭顺的考虑支配的最生动的感觉波动的表达。"这里，

① 以形式和神话为参照，海姆就施莱格尔 1800 年左右的宗教哲学评论说："正确地说，这种哲学仅仅表明这样一个事实，他把他喜欢的一些经过美学陶冶的诗歌范畴带进了宗教。"然而，这种宗教哲学的倾向是难以用这几句话概括的。

我们只需要用艺术作品取代公民，用艺术的绝对取代国王，就能最清楚地看到，根据早期浪漫派的观点，内省的构成性力量何以在作品的形式上打下印迹的。“作品”这个术语在弗里德里希·施莱格尔那里是强调用指如此明确地构成的东西的。在《诗歌对话》中，洛塔里奥谈到自身自足和圆满的东西，对此他“现在只找到‘作品’这个词并乐于保留这个用法”。在同一个语境中，我们读到下列对话：“洛塔里奥：……只是因为它是一个整体，一部作品才成为一部作品。只有通过这一点它才区别于研究。安东尼奥：可是我也可以用你所说的‘作品’给你的研究命名。”这个回答包含着关于作品的双重性质的一个矫正性暗示：它不过是一种相对的统一；它仍然是一种散文，“一个整体”在那里找到停泊地。在1808年对歌德作品的评论中，施莱格尔仍然在说“在其圆满的内在构形上，《威廉·迈斯特》也许超越了我们这位诗人以前的全部著作；任何其他著作都没有达到这一部作品的相同程度。”在结论中，施莱格尔是这样描述内省之与作品和形式的重要性的：“当它在各个地方都受到鲜明的界定、但在这些界定之内又是无限的……，当它完全成为它真正的自我，在每一处都相同，然而却又高于自我之时，一部作品就形成了。”如果艺术作品由于形式而成为绝对的内省媒介，那么，诺瓦利斯的命题本身就没有什么不清楚的了，“每一件艺术品都存有一个先验的理想，一种内在的必然”——在这个命题中，理论上对美学中教条理性主义的克服是再清楚不过了。根据规则评价作品永远不会得出这样一种观点，而把作品惟只解做天才的产品的一种理论也不会得出这种结论。“你碰巧认为不可能先验地建构未来诗歌吗？”施莱格尔的卢多维柯这样问道，他完全同意上述的命题。

除了莎士比亚作品的翻译之外，浪漫主义永恒的诗歌成就是把传奇艺术形式用于德国诗歌。浪漫主义完全有意识地征服、培养和纯化这些形式。然而，它与这些形式的关系却迥然不同于前此各个时代与这些形式的关系。与启蒙运动不同，浪漫派并未把

形式视做判断艺术美的一条规则，或把遵守这条规则视做作品的愉悦或教育效果的必要先决条件。对浪漫派来说，形式本身既不是规则，甚至不是依赖于规则的从属。没有这种观念，奥·威·施莱格尔从意大利文、西班牙文和葡萄牙文翻译过来的真正重要的作品就是不可想像的；这也是他弟弟的哲学思想的核心。每一种形式都是对内省的自我限制的一种独特改造；它不需要其他的理由，因为它并不是再现一种内容的工具。浪漫派努力在使用形式时达到纯洁性和普遍性，这基于这样一个信念，通过批判地摆脱这些形式浓缩的潜力和多面性（通过把它们所束缚的内省绝对化），批评家将找到媒介内部诸时刻的关联。因此，艺术作为媒介的观念第一次使非教条的或无拘无束的形式主义成为可能——浪漫派会说这是一种自由形式主义。早期浪漫主义理论把形式的合法性独立于明确结构的理想，从肯定和否定的方面确定这种态度的整个哲学意义是本文的主要任务之一。

因此，弗里德里希·施莱格尔要求与艺术客体有关的思维应该包括"与绝对的严格相结合的绝对自由"，就作品的形式而言，我们也可以把这一要求应用于艺术作品本身。他称这样一种结合是"'正确的'，而且是在该词较崇高和原创的意义上，因为它意指作品中……最内在的东西……根据整体精神的意向性发展；它意指艺术家的实际内省"。

这就是浪漫派要求有一种内在批评的作品的结构。这一假设本身隐藏着一种特殊的悖论。我们不能预见一部作品的自身倾向何以能受到批判，因为这些倾向既然是无可争议地明确的倾向，那就是圆满完成的，而既然它们不是圆满完成的，那么，它们就不是无可争议地明确的倾向。这后一种可能性在极端的情况下呈现一种形式，致使内在倾向完全缺乏，因此，内在批评便不可能了。浪漫主义的批评概念使这两个悖论的解决成为可能。作品的内在倾向，因而还有内在批评的标准，就是作为其基础的内省，并在其形式上打下了烙印。然而，事实上，这并不完全是判断一种完

全不同的批评之基础的首要标准——这种批评与判断无关，它的引力中心不在对单一作品的评价，而在于表明一部作品与所有其他作品的关系，最终表明与艺术的理念的关系。弗里德里希·施莱格尔称此为他的批评著作的倾向:“尽管常常不遗余力地关注特殊，……但要把一切都作为整体的组成部分加以理解和解释，而不是判断地加以评价”。所以，与当代关于批评性质的观念完全相反，批评的核心意向不是判断，而一方面是对作品的完成、实现和系统化；另一方面是对其绝对因素的分解。如下面的论证所示，这两个过程最终是一致的。内在批评的问题失去了它在浪漫主义是对这个概念的定义中的悖论①，根据这种定义，批评不是判断作品，为判断作品而明确内在标准将是荒唐的；对作品的批评应该是对作品的内省。不言而喻，这种内省只能展开作品内在固有的内省的萌芽。

当然，在许多情况下，批评理论的影响也波及对作品的判断的理论。这些影响可以用三个基本命题来表示，而这些命题本身又产生对上面概述的内在判断观念的悖论的直接反应。浪漫主义关于艺术作品判断的理论的这三个基本命题可以表述为判断的调和原则，进行等级价值判断的不可能性原则，和低劣作品的不可批评性原则。

第一个原则显然是上述解释的结果，证实了对一部作品的判断永远不必是清晰的，而必须始终隐含于浪漫主义批判的事实（即内省）中。因为作品的价值惟只取决于它能否使内在批评成为可能。如果这是可能的——如果在作品中存有能够展开自身、使自身绝对化、并在艺术媒介中消解自身的内省的话——那么，这就是艺术品。作品的可批评性自身就表明有关它的肯定价值判断，而这种判断不是通过一种孤立的探讨而只能通过批判本身的事实表达出来，因为没有其他标准，没有其他尺度用以判断内省的在

---

① 不言而喻，这种悖论不存在于科学领域，而存在于艺术领域。

场，而只有其有效展开的可能性，这种有效的展开就叫做批评。浪漫主义批评对艺术作品的这种含蓄判断在另一方面也是卓有成效的：它没有可供使用的价值标尺。如果可以对一部作品进行批评，那么，这就是艺术作品；否则就不是——这两种情况之间不可能存有一条中间道路，也不可能构想出衡量真正艺术作品之间价值差异的标准。诺瓦利斯在谈到“诗歌批评是一件荒唐的事。很难决定什么是诗歌与否；而这是惟一可能的决定”时，就是这个意思。弗里德里希·施莱格尔在谈到批评的材料“只能是古典的和绝对永恒的”时，他表述的也是同一个思想①。在低劣作品的不可批评性原则中，我们看到的是浪漫主义艺术观念及其批评的里程碑之一。施莱格尔在论莱辛的文章的结论中最清楚地表达了这一点：“真正的批评……不理睬对艺术发展没有任何贡献的作品……实际上，根据这一点，对于与修养和天才机制没有任何关系的作品，对于并不真正为整体并在整体之中存在的作品，不可能有真正的批评。”施莱格尔在《雅典娜神殿》第67断片中说，“认为不可以对每一个哲学家加以评论就是狭隘的。……但是，要以同样的方式对待诗人就是自行其是的——除非那种批判通篇都是诗歌，仿佛一件活的、能动的艺术品。”至于与低劣作品的——不仅在艺术而且在全部知识生活领域——不可批评性原理相对应的那种态度，浪漫主义所采取的终极技巧是“毁灭”。它旨在通过沉默、通过讽刺挖苦、或通过对优秀作品的高度赞扬而间接拒绝无价值的作品。在施莱格尔看来，中介性的反讽是批评直接面对无价值作品的惟一方式。

应该想到的是，早期浪漫派并不是在明确的语境中提出这些重要的批评物质决定论的，那种关于严格体系的清楚表述确实部分是他们所不熟悉的，而且在实践中这三个原则没有一个是严格

① 《雅典娜神殿》第404段。这个断片在上下文中展示了美学批评概念与语文学概念在神话术语上的融合。

执行的。这里既不是对他们的批评习惯进行调查研究的问题，也不是收集寻找他们的批评主张的问题；问题恰恰在于依据其最特殊的哲学意向分析这个概念。在当代人看来，批评是所有事物中最主观的事；对浪漫派来说，则是作品生成过程中一切主观性、偶然性和任意性的调节器。在当代观念中，批评是对作品的客观认识和评价的综合，浪漫主义批评概念的独特性在于它摆脱了审美判断中对作品的任何特定的主观评价。评价是对作品的客观研究和认识所固有的。批评家并不是对作品加以判断，而是艺术本身进行判断，或是把作品纳入批评媒介，或是拒绝作品，并因此而将其置于一切批评之下而加以评价。批评应该依据对批评对象的选择而对作品进行精选。它的客观意图并不仅仅表现在理论上。在美学问题上，如果各种评价得以继续存在的历史合法性为人们理智地称做客观性的东西提供了线索，那么，浪漫主义批评判断的合法性也至少得到了证实。直到现在，这些判断仍然决定着对但丁、卜伽丘、莎士比亚、塞万提斯、卡尔德龙等人的历史性作品，以及对直接的同代人歌德的作品的基本评价。

大多数作者都对早期浪漫主义客观意图的力度极少予以评价。由于弗里德里希·施莱格尔本人有意不理睬他那“对客观性的革命性狂热”的时代，远离对希腊艺术精神无条件的崇拜，所以，人们主要在他成熟的著述中寻找他反对这些新生观念的文献，并发现这样的文献数不胜数。但是，不管这些著述中高尚的主观性的证据多么数不胜数，考虑到这位作者的极端古典主义的开头和严格的天主教结尾，都势必缓和了他在 1796 年到 1800 年间对主观标准或表述的强调。事实上，这部分是用主观的言辞进行纯粹表述的问题；这些表述都是不必总是视做硬通货的货币。弗里德里希·施莱格尔在《雅典娜神殿》时期的哲学观点主要以他的反讽理论为特点。这种理论需要在此加以探讨，首先，因为在这个题目之下，可以在理论上对他思想发展中的客观因素的强调提出异议；此外，因为这种理论绝非与这些客观因素相矛盾，反而

在一个明显的方面与它们紧密相关。

在关于反讽的不同看法中需要对众多因素加以区别；事实上，在毫无矛盾的单一概念中把这些不同因素统一起来在某种程度上是非常不可能的。对施莱格尔来说，反讽的概念不仅仅通过它与特定理论问题的关系而获得至关重要性，而更因为其纯粹的意向性态度。惟其如此，这种态度就不仅仅关注一个问题，而是时刻准备着表达与以前的观点相对立的更加活跃的观点，而且往往在这些观点面前装出一副无能为力的假象。因此，反讽的概念对于施莱格尔的个性至关重要，但对于他描绘的世界图景这方面却易于受到过高评价。最后，即便反讽无可争议地暗指它跻身其中的多重关系的一些问题，但我们始终不能轻易地确定在特定例子中起作用的那些问题，更难于确定一般起决定性作用的问题，这个事实阻碍了我们对反讽概念的清晰认识。由于这些问题不是关于艺术而是关于认识论和伦理的，所以本文不予考虑。

反讽概念对于艺术理论具有双重意义，而且在其诸多方面中，的确有一个方面表达了纯粹的主观主义。只有在这个方面，关于浪漫主义的文献才如此重视这个概念，而作为这一单方面理解的结果，反讽才作为所论主观主义的证据而完全受到过高的评价。浪漫主义诗歌承认“其首要法则……就是诗人的任性不服从任何法则”——这一主张显然没有任何歧义。然而，进一步的审视揭示出这样一个问题：这句话是否旨在肯定地主张创造性艺术家的合法权利，或只是夸张地表述浪漫主义诗歌对其诗人的要求。在这两种情况下，我们都必须诉诸于阐释而使这句话具有意义和可理解性。姑且从第二种情况开始，我们必须要理解浪漫主义诗人将是“完全彻底的诗歌”这种说法，施莱格尔对此并不信服，在另一段话中他提出这是一个自相矛盾的理想。如果艺术家就是诗歌，那么，他固然不能容忍强加于诗歌的任何法则，因为他那任性的意志不过是指艺术自治性的一个微不足道的隐喻。这个命题仍然是空洞的。然而，在第一种情况下，我们可以把这个命题作为对

艺术家创造力的一个判断，但必须把“诗人”解做并非是创造了他自己称为诗的东西的人。我们必须把“诗人”解做真正的、原型的诗人，并据此而直接把这种任性解做真正的诗人的任性，而这是在有限的范围之内的。艺术真品的作者身陷各种关系的囹圄，在这些关系中，艺术作品服从于艺术的客观合法性——即是说，如果我们不愿意（如另一种阐释所示）把作者解做艺术的纯粹人格化，在这个例子中也许是，而在其他一些段落中无论如何都是施莱格尔的本意。艺术使艺术作品必须服从的客观合法性，如前所述，包含在作品的形式之中。因此，真正诗人的任性得以发挥的场所只能是在物质材料中，甚至有意地、嬉戏地占据主导地位，从而变成反讽。这是主观主义的反讽。它的精神就是作者的精神，作者由于鄙视作品的物质性而使自身高于那种物质性。然而，施莱格尔也接受这样的思想，即，甚或物质材料本身也可以“诗化”，在这个过程中得以升华，尽管他认为为此我们仍然需要另一些肯定的时刻，即以物质材料描绘生活的艺术的各种观点。安德斯正确地称反讽为“把自身直接从创造中被再现的东西转变成再现的核心，并从后者的视点观察前者”的能力，但是，他并未依据浪漫主义概念认为这个过程的发生只与物质材料有关。

然而，只要稍稍看一看早期浪漫主义诗歌生产就可以表明，确实存在着不仅掌握材料而且无视诗歌形式的统一的一种反讽。这是直截了当地鼓励浪漫主义主观主义观念的一种反讽①，因为人们尚未充分清楚地认识到艺术形式的反讽化与材料的反讽化之间的天壤之别。后者取决于主题的外表；前者在作品自身呈现一种客观时刻。浪漫派也为这种清晰度的缺乏做出了他们那份贡献，正

① 对这个观念有所贡献的是浪漫主义学说的一整套虚假的现代化。尽管广泛传播，但像下面这种不加掩饰的表达却极其少见：“审美自由构成了人的本质，所以，在作品中人必须进入在永恒戏剧中既创造又破坏的前台（施莱格尔称此为浪漫），而作品本身只作为人格的镜子而获得价值。”保尔·勒施，《弗里德里希·施莱格尔的哲学观点的发展和系统形成》，柏林，1905年，第13页。

如他们对其学说所坚持的大部分晦涩含混性质也做出了贡献一样。他们从来不亲自表现主题所揭示的区别。

形式的反讽化包括随意志转移的毁灭，在浪漫派的生产中，事实上也是在整个文学中，蒂克的喜剧展示了这个毁灭过程的极端形式。在所有文学形式中，戏剧形式能够得以最大程度的、最感人至深的反讽化，因为戏剧包含着最大程度的幻觉力，因而能够在很大程度上接受反讽而不分解。施莱格尔曾谈到阿里斯托芬喜剧中幻觉的毁灭："这种侵犯并不是愚钝，而是经过缜密考虑的任性，是生命充溢的圆满，往往不产生坏影响而反倒强化了那种幻觉，因为它不可能捣毁它。生命的最大灵活性……违背……是为了在不破坏的情况下侵犯。"普尔韦尔也提出同一种观点；他写道："如果我们总结是什么促使施莱格尔对一出构思完美的喜剧予以最高评价的话，那就是［它］与自身的创造性嬉戏，其纯洁的审美展示，这是对幻觉的任何颠覆和侵犯都不能破坏的。"因此，根据这些主张，形式的反讽化侵犯形式而不破坏它，而对喜剧中幻觉的搅扰应该以这种侵犯为目标。这种关系与批评具有惊人的亲和力，后者不可改变地和热切地消解形式，以便把单一作品改造成绝对的艺术作品，使其浪漫化。

> 是的，甚至价格昂贵的作品对于你依然宝贵；
> 尽管你倾尽无限的爱，但也亲手带给它死亡，
> 面对着那件作品；凡人的杰作，结局无一完美。
> 从单一作品的死亡，整体的形式之花怒放。

"我们必须使自身超越自己的爱，并在思想上消灭我们所喜欢的，否则我们就缺乏……对无限的感觉。"在这些主张中，施莱格尔清楚地表达了批评中的破坏因素，即对艺术形式的分解。对形式的这种破坏决不呈现作者的主观意愿，而是艺术的客观判断即批评的任务。在另一方面，施莱格尔对诗歌反讽的本质做出了完全相

同的论断，他称反讽为一种情绪，“它审视一切，自行升华到一切被制约的事物之上，甚至超越其自身的艺术、美德和天才。”因此，这种反讽从制约性的关系升华到无制约性，它的问题不在于主观主义和嬉戏，而在于把有限的作品吸收到绝对形式中来，在于以毁灭作品为代价实现彻底的客观化。这种形式的反讽缘自艺术精神，而非缘自艺术家的意志。显而易见，反讽与批评一样只能在内省中显示。[①]材料的反讽化也是内省性质的，但这取决于作者主观的、嬉戏的内省。材料的反讽毁掉材料；它是否定的和主观的。对比之下，形式的反讽是肯定的和客观的。这种反讽的特殊肯定性同时又是将其区别于具有相同客观取向的批评的标志。用反讽手段消灭艺术中的幻觉与通过批评消灭作品这二者之间有何关联呢？批评单单为了关联的缘故而全部牺牲作品。另一方面，保留作品，仍然使人感觉到作品与艺术理念完整的指涉关联的那个过程，就是（形式）反讽。它不仅不破坏它所维系的作品，而且使作品更加坚不可摧。在反讽中，通过对作品的特殊表现形式的破坏，个别作品的相对统一性被更深入地抛回到作为普遍作品的艺术的统一性之中；它完全指涉后一种统一，却又不迷失于其中。单一作品的统一性只能逐渐地与艺术的统一性区别开来，在这个过程中，它将不断在反讽和批评中转换。浪漫派如果在反讽中看到了作品的绝对消解，就不可能把反讽作为艺术来体验。正是由于这个原因，施莱格尔才在上引那段话中强调作品的不可毁灭性。

为了明确清晰地阐述这种关系，我们必须介绍形式的一种双重概念。个别作品的特殊形式，我们可以称为表意形式，成了反讽消解的代价。然而，在它上面，反讽猛然打开永恒形式的天堂，即关于各种形式的观念（我们可以称之为绝对形式），并证明了作

---

① 反讽的内省性质在蒂克的戏剧中尤其明显。众所周知，在所有文学喜剧中，观众、作者和剧团工作人员之间存有一种相互作用。普尔韦尔曾辨识出四种内省：“欣赏者的感性”标志着最初的反照；“在场的观众”是第二种；然后是“在哑剧中扮演角色的演员开始反省自身”；最后他“陷入反讽的自我解剖。”

品的生存：当作品的经验形式，即其孤立内省的表达，被绝对形式吸收之后，作品从那个领域汲取了坚不可摧的生命力。这种表意形式的反讽化就仿佛狂风骤雨，揭开了艺术的超验秩序的幕布，打开这个秩序，显示出作为神秘事物的作品的直观存在。作品并不是像赫德尔所说的本质上是创造性天才的揭示和神秘性，我们完全可以称之为本质的神秘性。作品是一种秩序的神秘性，揭示出它对艺术理念的绝对依赖，它在那种观念中永恒的、坚不可摧的扬弃。在这个意义上，施莱格尔认识到“可见作品的限制”，那部看不见的作品，即艺术理念，在这些限制之外敞开。如蒂克的讽刺戏剧和让·保罗的无形小说所示，对作品的不可毁灭性的信念是早期浪漫主义神秘信仰的基础。只有在这种信仰的基础上，才可能理解浪漫派何以没有满足于把反讽作为艺术家的一种情趣的要求，而是力图将其展现在作品之中。反讽的功能不仅仅在于表现情操，不管这些情操多么令人向往，如果只是艺术家所要求的，就不能独立呈现于作品之中。与勤奋或坦诚一样，形式反讽是作者的一种意向性行为。不能以通常的方式将其解做一种主观无限性的索引，而必须当作作品本身的客观时刻而加以欣赏。它呈现一种自相矛盾的冒险：通过结构的拆除而继续结构的建造，在作品自身揭示作品与理念的关系。

Ⅲ. 艺术的理念

浪漫主义艺术理论的高潮是艺术理念的概念。对这种概念进行分析的目的是证实所有其他学说，寻求揭示其终极意向的钥匙。这个概念决不是关于批评、作品、反讽等原理的指涉图式，而是对一个最本质的、重要的方面的清晰表达。只有在这个概念中，我们才能发现指导浪漫派关于艺术本质的思考的最深切愿望。在方法上，整个浪漫主义艺术理论都取决于把绝对内省的媒介视做艺术——更确切地说，视做艺术理念——的定义。由于艺术内省的机制是形式，所以，艺术理念被定义为形式的内省媒介。在这种

媒介中，一切意向性形式都衡常地黏附在一起，相互渗透，融会成绝对艺术形式的统一，这种绝对艺术形式也就是艺术的理念。因此，浪漫主义关于艺术统一性的观念在于把各种形式视做一个连续体的观念。比如，在观照者眼里，悲剧与十四行诗始终是一致的。康德的判断概念与浪漫主义的内省概念之间的一个区别在整个语境中是不难表明的：内省不是主观的内省过程，而判断则是；而且，它被封闭在作品的表意形式之内，在批评中自行展开，最后在形式的合法连续中达到圆满。在施莱格尔的《海格立斯·缪斯格特》中，据说这位诗人谈到了上面概述的“表意形式”与“绝对形式”之间的区别：“每一种形式都将变成其自身，/他机智地把各种形式汇聚成一个精密网络中的更高形式。”在《雅典娜神殿》第116断片中，他更明确地阐释了浪漫主义诗歌的目的：“重新联合所有分离的诗歌体裁……它容纳一切具有诗意的东西，从本身包括其他体系的最伟大的艺术体系，到叹息，到可爱的孩子以无艺术性的歌声呼出的吻。……浪漫主义诗歌的类（genus）是惟一一种超越类的类，亦即诗歌本身。”对艺术形式的连续性的描写在这里几乎是再清楚不过的了。同时，在把这种艺术统一性标识为浪漫主义诗歌或诗类时，施莱格尔意在予之以最明确的质的描写。他在提出下列观点时心里想到的就是浪漫主义的这种类：“我们已经有了许多关于诗歌体裁的理论。可为什么还没有关于诗歌体裁的概念？所以我们也许只能凑合着用关于诗歌体裁的一种单一理论了。”因此，浪漫主义诗歌就是诗歌自身的理念；是诸种艺术形式的连续。施莱格尔尽最大努力表达了他构想这一理念的确定性和圆满性。“如果理想对于思想家并不像古代诸神对于艺术家那样具有个性，那么，对思想的一切参与都不过是冗烦讨厌的、带有空洞规则的骰子游戏。”尤其是：“对诗歌的感觉……存在于这样的人的心中，即他把诗歌视为一个个体。”又：“难道没有本身包含着整个个别体系的个体吗？”作为形式的内省媒介，诗歌至少是这样一个个体。人们当然会认为诺瓦利斯在说“一个被无限

描写的个体是无限界的一个成员”时，他想到的是艺术作品。无论如何，媒介为艺术和哲学阐述观念连续的原则；根据浪漫主义观念，诗歌的理念是表意形式。“哲学家在他的哲学中把所有分离的哲学素改造成一个单一哲学素，把所有个体的哲学形式制成一个个体，他便在他的哲学中达到了最大极限。他作为哲学家在把所有哲学联合成一种单一哲学时才达到最大极限。……如果我可以这样说的话，哲学家和艺术家的进展是有机的……他们的原则，他们的统一观念，是一颗有机的、自由发展的种子，自行构成包括无数个体的一个结构，一个无限个体的、全部可塑的结构——本身具有丰富理念的理念。”“艺术和科学抓住一切事物，断续地或系统地从一事物过渡到另一事物，并因此从一事物过渡到全部事物；这是智慧的精神艺术，是悟性的艺术。”这种智慧的艺术显然是批评，弗里德里希·施莱格尔也称之为“悟性的”。

为了表达这种艺术统一性的个性，施莱格尔用尽各种概念，最后抓住了一个悖论。否则，把最高级的普遍性表现为个性的计划就不会实现。然而，就这项计划本身来说，却决没有把某种荒谬甚或错误作为其终极主题；相反，施莱格尔只是对有价值的和合法的动机给以虚假的阐释。这是为保证艺术理念的概念不受到那些人的误解而付出的努力，他们把艺术理念视做从经验艺术品的抽象。他想要用柏拉图的理念定义这个概念，作为 proteron te phusei，作为一切经验作品的真实基础，当他认为他已经把那个基础变成了一个个体时，他犯了把“抽象”与“普遍”相混淆的老毛病。只有以此为目的，施莱格尔才反复地、着重地把艺术的统一性，即形式本身的连续，视做一部作品。正是这部看不见的作品把他上面所说的可见的作品吸收进来。施莱格尔是在研究希腊诗歌时产生这一观念的，并将这个观念由希腊诗歌转而用于一般的诗歌：“把所有古人当作单一作者而系统阅读的温克尔曼把一切都看做整体，并把全部精力集中在希腊人身上，他通过发现古人

与现代人之间的绝对差异而为一种研究古代的物质学说奠定了基础。只有在发现了古人与现代人——在过去、现在和将来——的绝对同一性的观点和状况时，我们才能说至少科学的轮廓是可见的，现在我们可以继续进行方法研究了。”“古代诗歌全都相互关联，直到从不断增加的总量和成分中构成整体为止。……因此，说古代诗歌是一首单一的、不可分割的、完美的诗，这并不是一句纯粹空洞的隐喻。已经有过的东西为什么不能再一次到来？而且显然是以不同的方式到来。而为什么不能以更美更伟大的方式到来呢？”“古人的所有经典诗歌都不可分割地结合在一起；它们构成了一个有机整体，并被正确地看做一首单一的诗，诗歌艺术是完整显示自身的惟一一首诗。同样，在完美的诗歌中，全部书籍都应该只是一本书。”“因此，个别艺术作品从根本上说必须导致一个无法测量的整体。你真的相信一切别的东西实际上都可以成为一首诗和一件作品而惟独不是诗歌本身吗？”至于诗歌演进的统一性和看不见的作品的统一性，形式的相等和调和是可见的和可信的过程。最终，艺术本身是一件作品的神秘命题（施莱格尔于1800年左右首先提出这个命题）恰恰与断言经反讽纯化的作品的不可毁灭性的原则相辅相成。这两条原则清楚地表明，在艺术中，理念和作品并不是绝对的对立物。理念是一件作品，作品也是一个理念，只要前者克服了由其表意形式所强加的局限的话①。

施莱格尔把总体作品中艺术理念的展示变成了进步的、普遍的诗歌的任务；对诗歌进行的这种特性描写指的也不外乎这项任务。“浪漫主义诗歌是一种进步的普遍诗歌……浪漫主义的写作方法仍然在变化的过程中；事实上，这是它的自身本质——它处于

① 值得注意的是，在一个例子中，“作品”一词在用法上标志着一种“看不见的”统一性，类似于施莱格尔所解释的艺术的统一性——即大师的全部作品，尤其是造型艺术领域。

永久的变化之中而不完结。”下面的说法证实了这一点：“一个理念不能包含在一个命题中。一个理念是无限的命题系列，一个不可能假定的①、不可测量的、非理性的量……但仍可以确定它的进步法则。”进步的有普遍意义的诗的概念很容易受到现代人的误解，如果不考虑到它与内省媒介概念的联系的话。这种误解包括把无止境的进步一方面看做这项不确定的无限量任务的功能，另一方面看做空洞的时间的无限。但是，我们已经看到了施莱格尔为理念的确定性和个性而付出的努力，而正是这种理念设定了进步的有普遍意义的诗的任务。因此，无止境的进步不应该转移人们对明确的任务的注意力，如果这种明确的任务尚未划定界限的话，那么，下列表述就是误导的：“关于这种刚刚出现的诗歌，进步和进一步发展是无止境的。”这句话并未突出本质的东西。其本质在于，进步的有普遍意义的诗的任务交给了形式媒介，即以最明确的方式对那种媒介进行比以往更加确切更加彻底的调节和整理。“美……不仅仅是一个所要生产的空洞概念……但也是一个事实——即一个永久超验的事实”。作为形式的连续，作为媒介，其在混乱中显示的控制我们在诺瓦利斯的著作中已经遇到过了。而在施莱格尔的下句话中，混乱不过是绝对媒介的标志：“然而，最高的美，也即最高的秩序，仍然只是混乱的美和秩序——即是说，一种仍然等待的混乱，但爱的触摸却可以使其展开而成为一个和谐的世界。”因此，这不是进入空无、写出更好的诗歌的模糊前进的进步问题，而是对诗歌形式的越来越广泛的展开和加强。这个过程于中发生的时间的无限性也同样是一种中介的、质的无限性。② 因此，进步能力（progedibility，progredibilitat）根本不是现代术语“进步”的意思；它不纯粹是不同文化阶段的相互关联。与人类的整个生存一样，这不仅只是纯粹变化的过程，而是无休

① 但当然不是不可能内省的。这是直接针对费希特而言的。

② 这是浪漫主义的救世论，在此不予证实。

止的履行使命的过程。毋庸否认的是，在这些观念中，浪漫主义的救世思想即便未发挥充分的作用，但与施莱格尔对进步意识形态采取的基本立场并不矛盾，如他在《路清德》(Lucinde)中所说："那么，这种无休止的或无中心的、无条件的努力和进步的目的是什么呢？这部《狂飙与突进》能够为完全独立生长和成形的永恒的人类植物提供滋补的汁液或元素吗？这种空洞的、不安定的强逼的进步不过是一种北欧的邪恶。"

超验诗这个屡遭质疑的概念在这个语境中可以得到准确而毫不费力的解释。与进步的有普遍意义的诗的概念一样，超验诗也是艺术理念的决定论。如果前者在概念的凝练中呈现了这种理念与时间的关系，那么，超验诗的概念就回指浪漫主义艺术哲学缘起的那个体系核心。它因此把浪漫主义诗歌呈现为绝对的诗歌内省；在弗里德里希·施莱格尔的《雅典娜神殿》时期的思想世界上，超验诗恰恰是温迪施曼讲演中原始的"我"的概念。要证明这一点，我们只需注意一下施莱格尔和诺瓦利斯著作中超验概念出现的语境。我们看到，这个概念无论在哪里都势必回溯到内省的概念上来。施莱格尔是这样论及幽默的："其真实本质是内省。因此说它与……所有超验事物具有一种亲和力"。教育的最高任务是拥有超验的自我，在同一个时间里成为超验的"我"的"我"——即是说，要内省地表现自我。内省超越在某一时间里达到的精神层面，以便过渡到一个更高的层面。所以，诺瓦利斯在谈到涉及自我渗透力的内省行为时说："外在于这个世界的那个地点是给定的，现在阿基米德可以履行他的诺言了。"下面的断片暗示了高级诗歌的根源在于内省：

我们内心里有一些诗歌模式似乎与通常的诗歌模式具有完全不同的特性，因为它们伴随着一种必要感，然而却根本没有它们存在的外部原因。对常人来说，他陷于一种对话之中，某一未知的精神存在以一种神奇的方式促使他产生一些

> 最无可置疑的观念。这一定是一个高级存在，因为它与常人的关系是任何其他与表象维系的存在所不可能具有的。它必定是一个同质存在，因为它把常人看做一个精神存在，刺激他仅仅去做最罕见的自发活动。这个高级的“我”与常人的关系具有如同人与自然的关系，或聪明的成年人与儿童的关系。

缘自这个高级自我的活动的诗歌作品是超验诗的组成部分，这种诗歌的描写与刻写在绝对作品内部的艺术理念相偶合。“迄今为止大部分诗歌都是能动地运作的；未来的超验诗可以说是‘有机的’。在它被发明出来时，我们将看到，此前一切真正的诗人都在不自觉的情况下有机地创作——但这种不自觉性对他们作品的整体发生了本质的影响，所以，在大部分情况下，只有个别的例子才是真正具有诗意的，而总体上说通常是不具诗意的。”据诺瓦利斯所说，整个作品的诗意取决于对艺术的绝对统一性的本质的认识。

对“超验诗”这个术语的清晰简明意义的深刻认识由于一种特殊情况而反被弄得极其困难。以上所论的诸多重要思想都主要展示了一个断片所含的基本观点，在这个断片中，施莱格尔从不同角度为所论的术语下了定义①，并将其区别于另一个术语，而在他和诺瓦利斯的语言使用上这个术语又应该与所论的“超验诗”是同义语。事实上，在诺瓦利斯那里——在逻辑上，在施莱格尔那里也同样——“超验诗”意味着诗的绝对内省，而施莱格尔在这个特殊的断片中将其描写为“诗中诗”而区别于“超验诗”：

> 曾经存在着一种诗歌，它的整体就是理想与现实之间的

① 我们也许在这个断片中看到了与“超验诗”这个术语的第一次遭遇，也正是由于这个原因而与后来的用法不一致；否则，我们就只好假定一种故意的嬉戏的含混。

> 关系，借助哲学的术语，我们可以把这种诗称做“超验诗”。……但是，正如人们不会重视并非批判的、并不与产品一起展示生产者、并不在超验思想的系统内同时包含对超验思维的描述的超验哲学一样，这种诗歌应该把现代诗人当中所不熟悉的东西——超验材料和准备性练习，趋于关于诗的能力的诗歌理论——与艺术内省和美的自我反照联合起来……并应该在每一次表现中也表现自身，无论在哪里都既是诗又是诗中诗。①

超验诗的概念给阐述浪漫主义哲学带来的一整个困难，它似乎坚持的那种模糊性，在于这样一个事实，即在上述断片中，这个表达方式所指涉的并不是诗歌的内省时刻，而是施莱格尔早期对希腊诗歌与现代诗歌之间关系的质疑。由于施莱格尔把希腊诗歌标识为“真正的”诗歌，而现代诗歌是“理想的”② 诗歌，所以他生造了“超验诗”这个术语，并能以一种准神话的方式暗示形而上学唯心主义与现实主义之间的完全不同的哲学冲突，以及用康德的超验方法对这种冲突的解决。然而，施莱格尔最终还是同意使用诺瓦利斯所说的“超验诗”，以及他自己所说的“诗中诗”。因为这两种标识所意在表示的内省恰恰是解决施莱格尔“超验”审美困境的方法。如我们已经看到的，正是通过艺术作品自身的内省，艺术作品严格的形式封闭性（希腊型）才一方面在保持相对性的同时得到培养，另一方面又从其相对性中释放出来，通过批

① 《雅典娜神殿》，第238段。安德斯对这段的结论的理解并不正确，他说“诗中诗……说到底不过是一种强化，与浪漫主义诗歌是同义的，而与非浪漫主义诗歌针锋相对。”他没有注意到“诗中诗”是按内省（思想中的思想）的图式构造的，并据此而加以理解。他还根据《雅典娜神殿》第247段将其与“诗意的诗”视为同一，而该术语只能衍生于此。

② 比较他对席勒的抨击，席勒对“理想”一词的不同用法并非以历史哲学为指向。

判和反讽（现代型）而升华到艺术的绝对形式。[①]“诗中诗”是对绝对形式的内省性质的综合表达。这是一种自觉于自身的诗歌，根据早期浪漫主义诗歌，意识不过是它所意识到的东西的强化了的精神形式，惟其如此，诗的意识本身就是诗。它是诗中诗。高级的诗“本身就是自然和生活……；但却是自然中的自然，生活中的生活，人类中的人类；而且，我认为，这种区别，对那些能够认识到这种区别的人来说，是真真切切、确凿无疑的。”这些表述并不是奔流不息的修辞，而是对超验诗的内省性质的说明。“我怀疑在你身上——无论早晚，而且就莎士比亚而言——艺术将在艺术中反照自身，”弗里德里希·施莱格尔在给哥哥的信中说。

超验诗的机制，作为在绝对形式中活过世俗形式的垮台的那种形式，施莱格尔称之为象征形式。在1803年为《欧洲》评论创刊号所写的一篇文学回顾性文章中，他谈到《雅典娜神殿》：“在以前各期中，批判和普遍性是基本目标；而后来，‘神秘主义’精神则是本质的。我们应该大胆地使用这个词。[②]它意味着宣布了艺术和科学的神秘性；而最主要的，它意味着对象征形式的有力辩护和对世俗精神的必要抵制。”“象征形式”这个术语具有两个指向：首先它指涉绝对诗歌形式的不同的概念分类，主要是对神话的指涉。比如，阿拉伯式花饰是暗指一种神话内容的象征形式。在这个意义上，象征形式并不属于这个语境。其次，它是形式本身的纯诗的绝对形式的印迹。于是，施莱格尔给莱辛以极高的赞誉：“由于他的作品的象征形式……；由于这一点……他的作品……属

① 因此，对于《雅典娜神殿》时期的施莱格尔来说，希腊型的艺术作品（真实，天真）只能在反讽的支持下，在由其决定所促成的临时中止之下才是可想像的。对施莱格尔来说，天真只能是一种大于生活的内省的问题。他赞扬“达到反讽程度的本能”（《雅典娜神殿》第305段），认为：“伟大的实际的抽象（与内省同义）是使古代人——在他们中间这是本能——成为真正的古代人的因素。”（《雅典娜神殿》第121段）。在这个意义上，他在荷马、莎士比亚、歌德的作品中看到了天真。见他的《希腊和罗马文学史》和《雅典娜神殿》第51和305段。

② 施莱格尔显然没有把非原真的世俗神秘主义与高级神秘主义区别开来。

于高级艺术领域，因为恰恰是这种艺术形式……是高级艺术的决定性标志。”当施莱格尔谈到诗的最高任务时，“象征”这个一般术语所指的也不外乎这种象征形式：“这已经是这同一种手法所常常取得的成就，借助这种手法，有限的表象被与永恒的真理关联起来，并因此而被融入真理之中……通过象征，意义取代了幻觉——意义，是惟一真实存在的事物。”象征形式通过内省的方式把这种意义——即是说，对艺术理念的指涉——给予了超验诗的作品。“象征形式”是艺术作品的内省域得以集中的规则。“反讽和内省是浪漫主义诗歌象征形式的基本属性。”然而，由于内省也是反讽的基础，因此，在艺术作品中，内省完全与象征形式相一致，更确切说，一方面，象征形式的基本属性包含着如此纯洁的表意形式致使它局限于内省的自我限制的纯粹表达，从而区别于世俗的表意形式[①]；另一方面，象征形式也包括（形式）反讽，在这种反讽中，内省升华到绝对形式。艺术批评展示这种纯粹的象征形式；使其从可能在作品中束缚它的那些微屑时刻中摆脱出来，并以作品的消解告终。在浪漫主义理论的框架内，尽管有各种概念的发明，但在世俗形式与象征形式之间从来不能划分一条圆满清晰的界限，这个事实值得我们注意。只有以这种朦胧的分界为代价，浪漫派终于愿意从事的艺术理论的全部概念才能归入绝对形式的领域之中。

在所有的表意形式中，浪漫派在一种形式中发现了最明确的、并在这个最高点相互糅合的内省的自我限制和自我引申。这种最高级的象征形式就是小说。这种形式首先令人吃惊的地方是其外部的奔放和不规则性。事实上，小说能够随意内省自身，而且能够以出新的考虑从较高的视点反照意识的每一个特定层面。这是由于其形式的性质决定的，而对其他体裁来说只能通过大胆的反

---

① 惟其如此，表意形式不必完全是世俗的。通过维持下来的纯洁，它可以在绝对或象征形式中占有一席之地，并最终转变成这种形式。

讽才可能做到这一点，这在小说中使反讽中性化。但是，对比之下，恰恰因为小说从未超越其形式，它的每一种内省都可认为是受自身的限制，因为并没有受规则束缚的表意形式来限制这些内省。这在小说中使表意形式中性化，这种表意形式只能以纯正的而非严格的形式存在于小说中。尽管那种外部的奔放由于可以随手拈来而不要求任何侧重，小说形式的稳定性和纯粹冷静受到浪漫派一次又一次的强调。施莱格尔在评论《威廉·迈斯特》时说："思辨和向自身回归的精神……是一切极具精神性诗歌的共有特点。"小说是最具精神性的诗；它的延缓性质是它自身内省的表达："戏剧的延缓性质似乎使其与小说极为相近，而那种延缓性质恰恰是小说的本质"，他在同一个地方论述《哈姆雷特》时说。诺瓦利斯说："小说的延缓性质在风格中最为明显"。考虑到小说是由自身封闭内省的复合体所构成的，诺瓦利斯说："小说的风格不必是一个连续；它必须是每一个时期清楚表达的一个结构。它的每一小部分都必须是被切割的、被限定的，是独立的整体。"施莱格尔之所以赞扬《威廉·迈斯特》正是因为这种写作模式："通过个别成分之间的差异……一部不可分割的单一小说的每一个必要组成部分都成了一个独立的系统"，对施莱格尔来说，内省的表现在这部小说中是歌德技巧的最高体现："对不断意识到自身、仿佛窥见无限的一种本性的再现，最完美地证明了艺术家能够发挥其深不可测的能力。"小说是一切象征形式中最高级的形式；浪漫主义诗歌是诗歌本身的理念。——"浪漫"一词固有的含混性当然是施莱格尔所乐于考虑的，即便不是他刻意追求的。众所周知，"浪漫"一词在当时具有"骑侠风度"和"中世纪"的含义，而施莱格尔则乐于把他自己的意思——一种必须从该词词源读出的一种意思——隐藏在这种含义的背后。因此，我们必须像海姆(Haym)那样把"浪漫"这个术语的本质意义读做"小说的"(novelistic；romangemass)。这意味着施莱格尔赞成这样一种学说，"真正的小说是顶峰(ne plus ultra)，是所有诗意作品的最高级(sum-

ma)，而且始终用‘浪漫’诗歌之名指称真正诗歌的理想。”[①] 在施莱格尔的艺术理论中，作为一切诗意作品的最高级指称的小说也就是诗的绝对形式："小说哲学……将是［一般诗学的］基础"。他常常强调小说不是许多体裁中之一种，浪漫风格也不是许多风格中之一种，它们本身就是理念。施莱格尔在谈到《威廉·迈斯特》时说："要想判断这部书……如果按照产生于传统信条的体裁概念，以及偶然拼凑在一起的经验和武断的结论，那就仿佛一个孩子想要用手抓住月亮和星星，把它们放进他的小书包里一样。"

早期浪漫主义不仅把小说视做诗歌中最高级的内省形式，而且，通过将其与艺术理念的基本观念深入直观地关联起来，而在小说中发现了证实其美学理论的非同寻常的超验证据。根据这一观念，艺术是各种形式的连续，而按照早期浪漫派的解释，小说是这一连续的可理解的显示。这是由于散文所致。诗歌的理念在散文形式中找到了个性（这正是施莱格尔所寻求的）；早期浪漫派关于诗歌理念所能得出的最深或最佳结论就是"散文"。在这种看似悖论但实际上却非常深刻的直观认识中，他们为艺术哲学找到了一个全新的基础。在这个基础之上是早期浪漫主义的整个艺术哲学，尤其是其批评概念，为此，本文迄今一直通过明显的题外话予以探讨。——诗的理念是散文。这是艺术理念的定论，也是小说理论的真实意义，只有这样，才能理解小说的深刻意图，才能使其摆脱对《威廉·迈斯特》的独断的经验指涉。浪漫派提出散文是诗的理念的真正意味可见于下面引自诺瓦利斯给奥·威·施莱格尔的一封信（1798年1月12日）中的一段话：

---

① 海姆认为，总是"注意新构造和新公式"的施莱格尔从《威廉，迈斯特尔》中推导出这一理论，这种说法尽管实际上是正确的，但并没有客观地涉及到施莱格尔想要在这种理论中特别强调的东西。越来越清楚的是，他的评价必须按照他的哲学思想路线从内部加以理解。海姆本人有时指出内省、超验诗和小说理论之间的关联，他说，施莱格尔"从小说的角度阐述现代诗歌，并与无限的自反和超验等概念相联系，……这是他取自费希特的。"

如果诗歌想要发展，那就只能通过限制自身，通过约束自身，通过抛弃它的热质并凝固自身。它将获得一种散文的外表，其构成因素将不再共处于紧密的群体——或因此而不再遵循这种严格的节奏规律——它将更有能力描绘被限制的东西。但是，它仍然是诗歌，因此忠实于诗歌性质的根本法则；不消说，它成了一个有机的存在，它的整个结构暴露了它的根源，即那种流动，其本源的可塑性，其无限性，其万能性。只不过它的各种因素的混合是没有规则的；这些因素的秩序，它们与整体的关系，仍然没有改变。每一种魅力都在各个方面向外引申。这里，也只有各个组成部分围绕着单一的、永远静止的整体运动……这里，句子的运动越简单、越单调、越沉静，它们在整体中的混合就越和谐，关联就越松散，表达就越透明、越无色彩——在其对客体的表面依赖上，在其与所有华丽散文的对比上，这种惰性诗歌却竟然更加完善[①]。这里，诗歌似乎缓和了它的那些严格要求，变得更谦恭、更温顺。但是，对在这些条件下进行诗歌试验的人来说，很快就会清楚要充分实现诗歌的这种形式该有多么难。这种引申的诗恰恰是诗歌艺术家最难解决的问题——只能近似地加以解决的一个问题，而这实际上是高级诗歌的组成部分。……这里仍然是一片广袤的田野，最真实意义上的无限领域。我们可以把这种高级诗歌称做无限之诗。

诗歌形式的内省媒介出现在散文中；由于这个原因，散文可被称做诗的理念。散文是诗歌形式的创造基础，所有这些形式都在散文中得以中介，仿佛在其经典的创造基础上消解。在散文中，

---

① 就事实而论，据诺瓦利斯所说，小说的风格不必是纯粹的连续，而是一种表达的秩序，他称此为华丽的散文——这与艺术毫无关系但关系到修辞——“沿着……一条河……的流动”。

所有韵律节奏都相互贯通，结合成一个新的整体，散文的整体，这在诺瓦利斯的著作中称做“浪漫的节奏”。[①]“诗歌是诸种艺术中的散文”。只有从这个观点出发，才能理解小说理论的最深刻意图，才能从《威廉·迈斯特》的经验关系中解脱出来。因为诗歌作为整体、作为一部单一作品的统一性构成了散文中的诗，小说便提供了最高级的诗歌形式。也许正是在提及散文的统一作用时，诺瓦利斯才说：“小说不应该把所有风格体裁综合在由某一共同精神绑缚在一起的序列之中吗？”弗里德里希·施莱格尔并没有像诺瓦利斯那样纯粹地把握散文因素，尽管他用意同样深刻。因此，在他的示范性小说《路清德》中，他有时探讨形式的多样性（他的任务是把这些形式统一起来），也许多于他对纯粹散文的探讨（并以此完成了他的任务）。他想要把许多诗插入小说的第二部分中。但是，这两种倾向，即形式的多样性和散文，具有与有限形式相对立和渴望超验的共性。除了在弗里德里希·施莱格尔散文中的某些地方外，这与其说是展示的毋宁说是假定的。甚至在施莱格尔的小说理论中，散文的概念尽管无疑制约着它的独特精神，但也未能清楚地置身于核心。施莱格尔用诗化材料的学说把这个概念复杂化了。[②]

把诗的理念作为散文的理念的观念决定了浪漫派的整个艺术哲学。而正是由于这种决定才使得浪漫派的艺术哲学在历史上发生如此深刻的影响。它不仅随现代批评精神传播开来，没有落入前提或本质上的“不可知论”，而且还以颇为显著的形式为诸如法国浪漫主义（继它之后）和德国新浪漫主义等艺术流派奠定了哲学基础。然而，最重要的是，这种基本的哲学观念与更广泛的浪

---

① 尼采的《快乐的科学》中第92条箴言“散文与诗歌”展示了相同的视角。不过，尼采的凝视不是像诺瓦利斯那样从诗歌形式转向散文形式，而是相反。

② 诗化材料的理论并非属于本文的范畴。它包括两个时刻，首先，在主观嬉戏的反讽中废除题材，其次，在神话内容中达到升华和崇高。可以认为，小说中的反讽，也许还有幽默，产生于第一个原则，而阿拉伯式花饰产生于第二个原则。

漫派团体建立了一种特殊关系，与以前的狭隘的浪漫派一样，这个团体的共性仍然未能发现，因为他们只在诗歌中而未在哲学中予以探讨。由此看来，有一种精神已经进入这个广泛的团体，自不必说进入了它的核心——不能仅仅用“诗人”一词的现代意义来理解其禀赋的一种精神（不管这种意义有多么高级），在观念史上，如果不考虑他在浪漫派中特殊的哲学身份，那么，他与这个流派的关系就仍然不是清楚的。这个精神就是荷尔德林，他与浪漫派的哲学关系是依艺术的清醒原则得以确立的。这条原则本质上相当新颖，仍然是浪漫派艺术哲学发生不可估量影响的主导思想；也许西方艺术哲学中最伟大的划时代就是以这个基本观念为标志的。它与那种哲学——即内省哲学——的方法论联系是显而易见的。在普通的用法上，散文——其中作为艺术原则的内省为上限——无疑是人皆熟悉的标志着清醒的隐喻。作为沉思和镇定的姿态，内省与狂欢即柏拉图的狂躁相对照。正如对早期浪漫派来说，光有时用作内省和无限沉思的中介的象征，所以，荷尔德林也说：“在哪里，沉思的你？一定总是/躲躲闪闪。光，你在哪里？”“慎重是努力获得教养之人的最早缪斯”，甚至不懂哲学的奥·威·施莱格尔也这样说，而诺瓦利斯则称这个命题为“照在早期诗歌上的一束光”。诺瓦利斯以一个非常独特和美的意象表达了内省的清醒性质：“对自身的内省难道不具有……辅音的性质吗？① 歌是唱给内心的：内在的世界。言语一散文一批评。”这些话包含着浪漫主义艺术哲学的整个语境，也是其最高层面（尽管仍有有待发展的部分）的图示。

在晚期作品中，荷尔德林试图了解这种“神圣一清醒”诗。为了理解弗里德里希·施莱格尔和诺瓦利斯关于同一主题的不太清楚的主张，姑且引用荷尔德林的一个著名论断：

---

① 辅音有别于元音，并被解做延缓原则：表示警觉。比较：“如果小说具有延缓的性质，那么，实际上，它就具有诗意的散文性质，一个辅音。”

对诗人来说，而且在我们中间，保障一种平民生存是件好事，如果我们，而且也是在我们中间，把诗歌抬高到古代人的机械的地位，而不考虑各个时代和各种宪法的区别，这也是件好事。比之希腊的艺术品，其他艺术也缺乏可靠性；至少它们迄今都是根据它们造成的印象而不是合法的计算或可以展示美的其他方法而得以判断的。但是，学校里尤其缺乏现代诗歌，而且在技巧和手法方面，现代诗歌的方法是可以计算和教学的，一旦学会了，此后就可以反复可靠地实践了。在人类中间，就每一事物来说，我们都必须着重认识到那是某事物——换言之，事物的表象是可认识的，它的构成方式是可确定的和教学的。由于这个原因以及更加深切的原因，诗歌就尤其需要明确的和特殊的原则和限制。现在，那种合法的计算也属于这些原则和限制①。

诺瓦利斯说："真正具有艺术性的诗歌是有报偿的"。"艺术……是机械的"。"真正的艺术的位置只在理解中"。"自然生产，精神制作。Il est beaucoup plus commode d'etre fait que de se faire lui—meme.（被制作比制作自身要容易得多。）"因此，这种制作的方式就是内省。作品中这种意识活动的证据，施莱格尔说，主要是"我们从来不能过分地预先假定的……天才的秘密意图"。"对最微小的细节的……有意……培植"是诗歌技巧的证明。在《雅典娜神殿》中，他以激进的方式（而清晰度的缺乏就是这种激进主义

① 尽管在这一席话中荷尔德林在某些倾向上直接与施莱格尔和诺瓦利斯类似，但本文对这两位作者的其他研究却不适用于他。一方面，荷尔德林无疑代表着确立浪漫主义艺术哲学的一股有力倾向；而另一方面，这又是几乎未得到发展或澄清的——因而，即便在清楚假定的地方，也只是其思想的最遥远的前哨——一股倾向。他主控并监视着这一大片领域，而对施莱格尔和诺瓦利斯来说，他们更清楚地看到了它，但却仍然是一片希望的乐土。除了关于艺术的清醒这一核心概念之外，这两位艺术哲学家之间几乎没有可以直接比较的地方，正如他们各自的前辈之间没有什么个人关系一样。

的基础）陈述说："人们往往以为把创作与制作相比较是对作家的侮辱。但是，真正的作家不也应该是一位制作者吗？他不应该献身于把文学材料改造成目的性和有用性的形式这样一项伟大的事业吗？""只要艺术家……有了灵感，他就不知不觉地陷入一种偏狭的境地，至少是在涉及到交流的地方。"浪漫派在表述真正艺术客体的不可毁灭性的命题时想到的是"制作的"作品，充满着散文精神的作品。在反讽的光照下消解的只有幻觉；但是，作品的核心仍然坚不可摧，因为这个核心并非包括在极乐之中，极乐是可以分解的，而包括在无懈可击的、清醒的散文形式中。此外，借助机械理性，作品被清醒地建构在无限之内——即有限形式的限定价值之内。作品超越外表美（狭义的"诗意"作品）的有限形式的这种神话构造，其原型就是小说。这种理论在多大程度上打破了关于艺术本质的传统观点最终显见于它指定给那些"美"的形式、指定给一般的美的地方。我们已经提及，形式已不再是美的表达，而是艺术作为理念自身的表达。最终，美的概念必须全部退出浪漫主义艺术哲学，不仅仅因为，在理性主义观念中，这个概念与规则的概念纠缠在一起，而最重要的是因为，作为"愉悦"、快感和欣赏的对象，美似乎与严肃的清醒不相容，根据新的观念，清醒决定着艺术的本质。"真正的诗歌艺术学说会从这种绝对分歧开始，即艺术与原始美之间永远不能解决的分歧……① 对于既无热情又无渊博学识的浅尝爱好者来说，这样一种诗学就仿佛一部三角学教科书对于一个想学画画的孩子一样。""最高级的艺术作品是绝对不通融的；它们就仿佛审美规则一样，只能是而且应该是近似地使人愉悦的理想。"艺术和艺术作品本质上既不是美的表象也不是被直观地激发的情感的显示，而是依赖自身的形式媒介，这一学说自浪漫派以来至少在艺术发展精神内部还没有

---

① 如果在这个断片的另一处，在关于诗歌哲学方面曾以肯定的口吻谈到"美"，那么，该术语便有了完全不同的含义：它表指价值领域。

被人忘却。如果我们想要从诸如福楼拜这样特别自觉的大师、或高踏派或乔治派中抽取艺术理论的基本原则的话，那么，我们一定会在他们中间发现本文所解释过的这些原则。我们想要在这里阐述这些基本原则，揭示早期德国浪漫主义哲学的根源。这个时代的精神如此独特，以致基舍尔（Kircher）正确地认为："这些浪漫派的目标恰恰是要避开'浪漫'——当时和现在所理解的浪漫。""我开始喜欢上清醒但做出真正进步而且再进步的东西了"，诺瓦利斯 1799 年在给凯罗琳·施莱格尔的信中写道。在这个问题上，弗里德里希·施莱格尔也提供了最极端的表述："关键的问题在于——当需要解决最高级的问题时，我们并不完全依赖于我们的'性情'。"① 剩下的惟一任务就是在前面讨论的基础上就关于浪漫主义批评概念的阐释得出结论。这已不再是已经展示过的方法论结构的问题，而仅仅是内容的终极限定的问题。关于这一点，我们已经说过，批评的任务就是完成作品。施莱格尔坚决反对宣传或教育功能。"人们说批评的目标是教育读者！谁想要接受教育呢？

① 这种精神框架最值得注意的一个表达是弗里德里希·施莱格尔对诗歌的说教性质的热爱，这被解做清醒的保证。这种热爱早在他著述生涯初期就已显露——这说明了这里所解释的诸种倾向在他身上多么根深蒂固。"唯心主义诗歌的结尾带有哲学意味，我称之为说教诗……真正卓越的著名的现代诗歌大多数具有哲理的倾向。事实上，现代诗在这方面似乎达到某种圆满，达到了最高峰。说教诗是它的骄傲，它的装饰，它的最创新的产品……由其隐藏的最深处的原子力量中生产出来。"《论希腊诗歌研究》(1795) 一文对说教诗的强调实际上预示了施莱格尔后来的诗歌理论对小说的强调。但是，甚至在那时，他也没有停止对说教诗的这种强调："我们不仅把说教诗归于这种体裁 [神秘奥义诗] ——说教诗的目的只能是……调和和克服……诗歌与科学之间那种的确不自然的鸿沟——而且也把小说归于这种体裁。""在最宽泛的意义上，每一首诗……都应该是说教的，表指一种深切无限意义的倾向。"然而，八年后，我们发现他在说："恰恰因为小说和说教诗实际上都在诗歌的自然范畴之外，它们都不是真正的体裁；相反，每一部小说，每一首说教诗，只要它们真的具有诗意，那就是独立的个体。"这里（从 1808 年起），是施莱格尔关于说教诗的思想发展的最后阶段：如果他从一开始就提出说教诗在现代诗中构成了一种特殊体裁，那么，在《雅典娜神殿》时期，他加紧澄清这种体裁，据此与小说体裁一起点缀整个诗歌，而最后，与此完全相左的是，他尽可能把二者孤立出来（将其置于诗歌体裁之下，而非置于其上），从而重新确立传统的诗歌概念。那种高级的散文诗歌模式并未与他同在。

还是自己教育自己吧。这不礼貌，但事物就是这个样子。”我们已经表明，批评不是就一部作品做出判断，提出见解的无关紧要的事。批评是一种表述，它由作品引起，而其继续存在却独立于作品。惟其如此，在理论上就不能将其与艺术作品相区别。论述各种概念之综合的《雅典娜神殿》第116断片说：“浪漫主义诗歌……将而且应该……把创新和批评融合在一起。”《雅典娜神殿》中的另一主张也导致这一原则：“所谓的研究是一种历史实验。这种研究的客体和结果是一个事实。这个事实不管是什么，都必然具有严格的个性，必须同时既是秘密又是实验——即是说，具有构成性质的实验。”在这个语境中，只有关于事实的概念是新奇的。这个观点也见于《诗歌对话》中：“真正的艺术判断，……对一部作品进行有教养的、卓有成效的评价，始终是一个批评事实，如果我们可以这样说的话。但是，这也只能是一个事实，而恰恰由于这个原因，希望给批评提供什么动机不过是徒劳，因为动机本身必定包括一个新的事实或对第一个事实的最近似确定。”正是通过事实的概念，批评才与作为表达纯粹见解的判断严格区别开来。批评不需要任何动机，正如一种实验一样，事实上，批评通过展开艺术作品的内在思想而在对作品的具体实施上揭示动机。另一方面，无动机的判断则无疑是荒唐的。——一切批评在理论上所保证的最大实证性是浪漫派批评家取得巨大成就的工具。他们并不完全是为了促进好作品的完善，并借此消灭无价值的作品而与坏作品进行游击战争。归根结底，对批评的这种评价完全取决于对其媒介的肯定评价，这个媒介就是散文。批评的合法化——不是把批评设定为对一切诗歌生产进行客观判断——包含在它的散文性质中。批评是每一部作品的散文内核的准备。这里，“准备”(Darstellung)的概念要按化学的意思来理解，即通过一个确定性过程生成一种物质，在这个过程中，其他物质都要服从这个过程的摆布。施莱格尔在谈到《威廉·迈斯特》时说：“作品不仅判断自身——它也准备自身”。他指的就是这个意思。批评在两种意义

上理解散文性质；通过表达形式理解其直接意义，如批评在散文中的自身表达；通过批评的客体理解其寓意，这是作品永恒的清醒的继续。这种批评既是过程又是产品，是经典作品的必要功能。

（陈永国　译）

歌德的《亲和力》

——献给尤拉·科恩

(1911—1922)

I

盲目选择之人都是
双眼被献祭的香火所蒙蔽者。

——克洛普施托克

我们看到的关于文学作品的著述表明，条分缕析的研究往往是出于语文学兴趣，而不是为了批判。因此，以下对《亲和力》的详细评述很容易被认为不合于的它的研究目的。它看似评论，但实际是批判。批判探求艺术作品的真理内容，而评注则探求它的题材内容。二者的关系由文学的基本法则所决定，依此法则，作品越有意味，其真理内容与题材内容就越是浑然不辨地结合在一起。因此，如果说在传世作品中，真理深深地沉积于题材内容，那么在传世过程当中，作品中的那些具体现实就会浮现于读者眼前，而且它们越是已经不见于世间，就越发真切分明。然而从表面看，在一件作品开始其历史之时还统一的题材内容和真理内容会在作品的流传过程中互相分离，因为真理内容的隐藏程度总是等于题材内容的显豁程度。因此，对奇特和怪异之事——即题材内容——的阐释越来越成为后来所有批评家的先决条件。不妨把这样的批

评家比作面对誊羊皮纸书籍的古文字专家，已经模糊的文本上仿照原来字迹用力重新摹写一遍。正如古文字学家不得不首先读解后来的文字，批评家也必须以评注开始。他会突然冒出一个极其重要的判断准则，据此才能提出基本的批评问题，即真理内容的假象或光泽①是否得自题材内容，或者说题材内容的生命是否来自真理内容；因为二者在作品中互相分离之时，决定了作品的不朽性。从这个意义上说，作品的历史为批判作品做好了准备，历史距离增加了作品的力量。用一个比喻来讲，如果把成长着的作品比作燃烧的火葬柴堆，那么站在柴堆前的评注家就像一个化学师，而批评家则像炼金术士。对于前者而言，木柴和灰烬是条分缕析后剩下的仅有之物；对于后者，则只有火焰才保持着诱惑力：亦即活的东西。因此，批评家深入真理，真理的活火焰在已经成为过去的厚重的柴堆和已经被体验过的余烬中继续燃烧。

在大部分情况下，诗人及其同时代人看不到的隐藏之物是作品中的那些具体现实的意义，而不是存在。但是由于作品中的永恒之物只能以那些现实为凭藉而存在，所以当代批判不管如何出色，只能抓住作品中的运动而非静止的真理，只能抓住暂时的效果而非永恒的存在。然而无论具体现实对于阐释作品如何重要，都不能以对待品达作品的方式对待歌德的作品，这是毋庸赘言的事情。相反，歌德时代与其他时代不同，极少认为存在的最本质内容能够在物的世界打上自身的烙印，如果没有这样的烙印，这种内容就无法实现。康德的批判论述和贝斯道的《要素论》(*Treatise on the Elements*)②分别关注时代的意义和经验知觉，它们以不同的概括方式证明二者的题材内容非常贫乏。这是德国人的关键特

---

① 光泽 (Schein) 既有否定的意味，如纯粹外表或幻觉；也有肯定的意味。在德国唯心主义和浪漫主义中，光泽是穿过物质象征的精神之光的标志。——英译者注

② 约翰·B. 贝斯道 (Johann Bernhard Basedow，1723—1790)，十八世纪德国著名的教育理论家。他写于 1774 年的《基础工作》曾经广为流传并在很长时间里一直应用于教育。——英译者注

征，也许是整个欧洲启蒙时代的特征，一方面是康德毕生努力不可或缺的先决条件；另一方面也是歌德多产的前提；因为就在康德的工作完成之时，就在穿越现实荒林的地图绘好之时，歌德开始了对长生不老之籽的探求。古典主义的方向开始显现，它追求神话的和语文学的东西，而非伦理和历史。古典主义并不重视产生观念，只重视生活和语言中持存的已然形成的内容。在赫尔德和席勒之后，领头人是歌德和威廉·冯·洪堡。①如果说歌德晚年作品中可以复原的题材内容只要不声张就不会引起当时人们的注意，那是因为对于他们来说，探寻这些东西显得不可思议，这一事实与古代生活中的对应现象截然不同。

启蒙运动最伟大的精神人物表现出对内容的预示能力或对事物的洞察力，然而他们却无法把自己提升到感知题材内容的程度，这种情况在关涉婚姻问题时显得尤为突出。婚姻是人类生活内容的最严格和最客观的阐发之一，在歌德的《亲和力》中，正是婚姻问题第一次引起作者的新的思考，转向对题材内容的综合感知。康德在《道德形上学》中对婚姻的定义是一种最崇高的比率的产物，这种本身永远正确的比率无限地渗入物质事实的深处而不是情绪型的推论之中，但是人们现在想到这一定义时，往往把它看做苛刻者的一种死板的公式或老年人的奇怪表现。当然，无论物质事实或情绪型推论，都不能接近题材内容本身；它只能被哲学所感知，更准确地说，被哲学所体验，因为后者引向深渊，而前者则据守形成真正知识的依据。于是它把婚姻定义为

① 约翰·戈特弗里德·赫尔德（Johann Gottfried Herder，1744—1803）像维柯一样，是最早树立历史主义观点的思想家之一。弗里德里希·席勒（Friedrich Schiller，1759—1805）、尤其是歌德和威廉·冯·洪堡（Wilhelm von Humboldt，1767—1835）对自然文化的历史发展特别感兴趣。洪堡是国务活动家、语言学家和哲学家，他在柏林建立的大学成为欧洲现代大学的样版。——英译者注

两个不同性别的人为了终生互相拥有其性器官而进行的结合。生儿育女可能是一种自然的目的，因此才有两性的互相倾慕，但是人并非为了这一目的而结婚，并非为了吻合他们的这种权利，否则生育之事停止之后，婚姻就会随之而解体。

当然，哲学家犯的严重错误是以为从自己对婚姻性质下的定义中可以演绎出婚姻的道德可能性，亦即道德必然性，并以此肯定婚姻的司法真实性。从婚姻的客观性显然只能演绎出婚姻的堕落性，对康德而言，这是婚姻所无可奈何的事情。这恰恰是问题的关键：婚姻的内容永远不能从真正的物质中演绎而来，必须把它理解为呈现该物质的图章。图章的形式不能从封蜡这种物质或封印目的甚或从印记中演绎出来（印记中的凹状在图章上本来是凸状的）。只有见过封印的人才能明白这一点；只有知道缩写字母代表姓名的人，才能看清这一点；考察题材内容的构成或探询其有意识的使用甚或预示其内容，并不能演绎出物质的内容。相反，只有对物质内容之神圣印迹的哲学体验才能把握物质的内容，只有在神圣名字唤起的美好景象中才能清楚地看到物质的内容。对传世之作的题材内容的洞察与对真理内容的洞察最终以此方式取得一致。真理内容是作为题材内容的真理内容而出现的。不过，它们之间的区别以及对作品的评注与批判之间的区别，并非毫无用处，乃是因为追求直接性的努力在这里表现出最大的失误：对物质及其有意图的使用的研究，比如对其内容的直觉，必定先于所有经验。就婚姻真正的物质决定性而言，康德的论点是无可挑剔的；就其无迹可循的一面而言，他的论点是崇高的。或者说，对他的观点惊奇不已的我们忘记了这些观点前面的段落了吗？那一段开头是这样写的：

性交就是相互使用，一个人使用另一个人的性器官和性

能力。这种相互使用要么是自然的（使一个种属的生殖成为可能），要么是不自然的。与同性的人或人类之外的动物发生的相互使用就是不自然的。

这就是康德。《道德形上学》中的这段文字如果与莫札特的《魔笛》放在一起，可能代表了那个时代的最极端且最深刻的婚姻观，因为《魔笛》的主题正是夫妇之爱。恐怕科恩也没有真正认识到这一点，在他晚近对莫札特歌剧的研究中，这两部作品非常庄严地汇合了。[①]歌剧的题材与其说是恋人的欲望，不如说是夫妻之情的忠贞不渝。为了赢得对方，更重要的是为了白头偕老，他们必须赴汤蹈火。在这里，尽管共济会精神必然在很大程度上消解物质的束缚，但是对内容的直觉只有通过忠实的感情才能得到最纯洁的表达。

《亲和力》中的歌德真的比康德或莫札特更接近婚姻的物质内容吗？绝非如此，因为人们只要深入歌德的作品，就会认真地把米特勒在这个问题上的言论看成作者自己的观点。[②] 这一假设绝对正确，不言而喻。晕晕乎乎的人们毕竟想在这个漩涡中的世界

---

① 赫尔曼·科恩（Hermann Cohn，1842—1918）所做的一件重要工作是把哲学与犹太教神学结合起来。他是新康德主义马尔堡学派的创立者之一，发表了伦理学、认识论和美学等专著。本雅明在本文中广泛征引科恩的《源自犹太教的理性宗教》（Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums，1919）。科恩在书中对理性的一神教与充满神话的多神教作了严格的区别。——英译者注

② 歌德的这部小说出版于1809年。在第一部分，贵族爱德华和他的第一个恋人夏洛特都经历了门当户对但身不由己的婚姻，最后终成眷属。他们住在爱德华的乡下庄园，一个称为上尉的爱德华的朋友与他们住在一起，后来又有夏洛特的侄女奥狄丽加入其间。愚蠢的米特勒在小说中的实际作用不像在本雅明的解读中那样重要，米特勒这个名字（Mittler）让人联想起中介者或撮合人等意味。夏洛特和上尉竭力压制各自对对方的喜欢，而爱德华和天真无瑕的奥狄丽却先后承认他们爱上了对方。在一个激情之夜，爱德华与夏洛特同床异梦，各自都强烈地想更换伴侣。第二天，他们公开宣布了各自对奥狄丽和上尉的爱。但是夏洛特坚持认为他们应当捐弃各自的私情，继续生活在一起。上尉离开庄园，爱德华也知道了夏洛特准备生下在那个恼人之夜怀上的孩子。眼看着从自己身边夺走了奥狄丽，爱德华投身战争，只求一死了之。

里寻求一个支撑点。读者情愿把这些言论看作唬人的大话：

米特勒喊道："如果有人以言辞或行动攻击婚姻现状，削弱所有道德社会的这一基础，他就应该把我考虑在内。或者说，我必定会战胜他。婚姻是文化的基础和顶点。它使蛮夷归化，使最有修养的人有机会展示自己的文雅。它是不会被消解的，它带来的运气远远超过个体们蒙受的些许不幸。为什么要说成不幸？不幸确实就是人们经常表现出的不耐心，不耐心的时候就认为自己是不幸的。捱过此时，你就会觉得自己是幸运的，仍然存在着能够经得起时间考验的东西。没有充足的理由各奔东西。人生充满欢乐和悲哀，两口子之间的事情谁能说得清楚。有时可能不愉快——这我绝对相信——但是这没有什么不正常或不妥。我们同时也与自己经常容易丢在一边的良心结了婚，良心难道会比任何一个男人或女人更讨人嫌吗？"

小说的第二部分充满了死亡的象征。叙述者把焦点集中于奥狄丽的心理过程，主要通过她的日记摘录进行表达，致使行动滞涩。孩子一直是作为不忠实婚姻的提示者而出场的，孩子长得不像父母，而是像奥狄丽和上尉。战场归来的爱德华找到上尉，提议各自与真正相爱的人结婚。在庄园里，爱德华向奥狄丽解释了孩子的身世，并向她求婚。奥狄丽答应了，但条件是夏洛特也必须接受上尉的求婚。本雅明征引的非常重要的那些文字就出现在这里："希望在他们头顶上空犹如流星一般闪过"。然而，奥狄丽对爱德华的爱的波澜带来了灾难：她在返回途中的湖上，孩子从摇晃的船上掉入水中淹死了。爱德华以此为天意，阻挡他的欲望的最后一道障碍被搬掉了。甚至夏洛特也同意这种安排，她承认这场灾难是由她的过于拘谨的宗教道德所造成的。但是奥狄丽现在认识到她是事件的同谋之一，于是丢开爱德华，遁入空门。然而在爱德华的激情干预之下，即使这一条路也走不通，她只好选择完全的被动，不说话，不吃饭，以为这将使她获得一种绝对精神和神圣形式。她死后不久（其实是自杀），爱德华也死了，他们双双葬在庄园的墓地。——英译者注

① Johann Wolfgang von Goethe, *Elective Affinities*, trans. Judith Ryan, in Goethe, Collected Works (New York: Suhrhamp, 1988), vol. 11, p. 138. 本文以后引用该版《亲和力》时均用 R 注明。——英译者注

那些没有看出这位谨严的道学家之马脚的人也会认为歌德根本不会说这样的话，几乎没有迹象证明他借米特勒之口谴责那些糊涂人。有趣的是，一个大谈婚姻哲学的人本人却是未婚者，而且似乎处于他那个男人圈子的最下层。米特勒一到重要场合就滔滔不绝，不管在新生儿的洗礼仪式上，还是在奥狄丽与朋友们度过的那些最后时刻，他都是口若悬河，大谈特谈。即使他的话索然无味，收效甚微，歌德仍然在米特勒的一通有名的婚姻辩辞之后总结道："他不得不如此有力地讲很长时间"。(R138) 这种谈话可能并非刻意所求，用康德的话来说，是一种令人厌烦的杂烩，是无所依傍的博爱泛言和云翳不清、误入迷途的本能的"拼合"。这些话对夫妇生活中的真理问题非常淡漠，模棱两可。所有一切都想争得一个名正言顺的地位，但是实际上，婚姻并非通过法律（亦即制度）得到正名，婚姻的正当性是通过持续的爱情来表达的，而爱情在本质上往往通过死而非生得到表达。然而在作者看来，司法准则的印记是作品所不可或缺的。不过，他毕竟不像米特勒一样，想为婚姻确立基础，而是想表明婚姻在衰落时产生的力量。但它们肯定是法律的神话力量，婚姻只是执行法律条文中没有颁行的衰败而已。婚姻之解体所以有害，是因为它并非被最高的力量所解体。正是在这种灾难缠绕生活的情形中才存在着令人畏惧的诉讼。歌德事实上以此触及到了作为题材内容的婚姻，因为即使他并非有意使用一种扭曲的表达方式，他对那种衰落关系的洞察也是强有力的。婚姻因其衰落而第一次变成了米特勒所维护的那种法律的婚姻。但是歌德从未想过用婚姻法来证明婚姻的正当性，尽管他从未真正考察这种联结纽带的道德构成。在他看来，婚姻的道德性在其最深刻和最神秘的意义上而言，是毋庸置疑的。其反面与其说是无道德，不如说是无足论道德，他试图通过伯爵和男爵夫人的行为来说明这一点。他们确实既不知道他们现在关系的道德性，也不知道他们已经抛弃了的那些关系的法律性。——《亲和力》的主题不是婚姻。在作品中看不到婚姻的伦理力量，它

们一开始就在消失当中，就像潮水下的海滩。婚姻在这里不是伦理问题，但也不是社会问题。它不是资产阶级的一种行为形式。在婚姻解体过程中，所有人性都呈现于表面，只有神话性仍然是本质内核。

当然，日常所见与这种情况并不一致。寻常看来，即使婚姻的解体过程也不能游离于那些当事人的习惯行为之外，精神的崇高只有在这样的婚姻里才能设想。但是在文明的领地里，个人与其表达方式的关系决定了他的高贵与否。如果高贵的表达方式与个人不符，那么这种高贵就是存疑的。这项法则也越出了文明领地的范围，当然，不能把它的有效性说成是几无限制的。如果毫无疑义地存在着其内容不管打着什么人的印记都是有效的表达方式，如果这些内容真的是最高的内容，那么前述的联结条件就仍然是最宽泛意义上而言的自由领地所无法破坏的东西。财产的个体印记，精神的个体印记，一切可以称为修养的东西都属于这个领地。这首先是由那些关系亲密的人来表现的。他们的表现与他们的情境真的一致吗？少一些犹豫就可能产生自由，少一些缄默就可能产生明晰，少一些怜恤就可能产生决断。因此修养的价值在于修养能够自由地表现自身。小说的情节也清楚地表明了这一点。

主要人物都是有修养者，几乎都不讲迷信。如果说在爱德华身上不时地还有所表现的话，那只是说他执著追求幸福征兆的样子乍看上去有点像迷信。倒是性格平庸的米特勒以其自鸣得意的行为恰恰显示出对恶兆的真正害怕和迷信。惟独他不愿意在墓地里行走，他望而却步，不是因为内心不愿意，而是迷信使然。但是在朋友们看来，他不愿意在那里走动并不是因为什么说不出口的原因，他也不会禁止他们做自己想做的事情。他们不假审视、不假思考地把墓碑顺着教堂的墙壁放好，离开平整好的墓地，绕过一条小路，让牧师过来种下三叶草。从祖先的墓地解放出来比人们所能想像得到的任何从传统的解放都更具彻底性，它不仅在神

话意义，而且在宗教意义上为生者脚下提供了坚实的地面。自由要把自由者引向何方？自由并没有为他们打开新的视角，反而使他们看不见留存于自己的恐惧之中的真实。所以如此，是因为这些视角不适于他们。只有恪守仪式，才可能获得一个落脚点，以对抗人们生活于其中的自然。这种仪式只有剥离了它的语境、以一种最基本的样子存在时，才可以称为迷信。迷信就像神话中的自然那样充满了超人的力量，终于做出与人为恶的事情。迷信的力量也许并非神话中自然的力量，就是这种力量唤来牧师把三叶草种在死者的土地上吗？如果不是它，那又是谁把精美的景物嵌入苍白的灯光？这样的灯光无论在字面意义上，还是在具体意义上，照彻全部景色，当然在白天是无迹无影的。再者，即使对庄园已经谈了许多，但是从未讨论过庄园的收成或任何其他农事，而这些事情并非多余的装饰，而是生计问题。提到酿酒业的前景——这算是惟一谈及的生计问题；可是这一话题也被引离行动的场景，转向男爵夫人的庄园。再清楚不过的事情是，地球里面的磁力开口说话了。歌德在他的《色彩论》(Die Farbenlehre) 中说过这个问题（可能大约在同一时间），在专心的观察者眼里，自然“绝不是僵死的，也并非哑然无语。它甚至可以作为冷硬的地球的密友，地球的每一块碎片都告诉我们整个球体里发生了什么”。歌德作品中的人物都与这样的力量结盟，他们乐于嬉戏地下的东西，也喜欢播弄地上的东西。然而除了重新退入悲剧场景之外，他们能提供的似乎不可穷尽的修饰之物最终还能是什么结果呢？因此，隐藏的力量通过土地士绅阶层的存在得到反讽性的显现。

迷信的表达在地球上的大片水乡泽国里出世了。湖水并不否认寂然如镜的水面之下没有神性。一篇旧时的批评文章曾经很有启发地谈到“恶魔般可怕的命运笼罩着夏日的湖面”。这里，作为生命之躁动成分的湖水并不以波涛险浪成为对人的威胁，相反，它的威胁在于可以让人走向毁灭的谜一样的静寂。在命运管辖之地，

情侣们走向毁灭。他们藐视了坚实大地的福佑，却屈从于深不见底的湖海，波澜不兴的湖水就像某种亘古的东西。人们看到它那古老的力量在施展魔法。后来水乡泽国连成一片，渐渐毁灭了坚实的大地，最后恢复了宗教中常有的那种山湖。所有这一切自然本身的东西在人类手里获得了超人的活力。的确，甚至风也"按照星星的命令""升起"（《教会新闻》的记者不无揶揄地作如是猜测），"把独木舟推向悬铃木树"。

人类必须通过自身展示自然的暴力，因为他们在任何方面都没有胜出自然的暴力。就这些特点而言，特别是以这一事实为基础，可以推而广之地理解小说中的人物性格绝不能置于伦理的判断之下。而且肯定地说，本来就不属于伦理判断的范围，因为伦理判断就像对人类的判断一样，并非人类自身所能明察公断的事情。毋庸置疑，这种判断的依据不适用虚构的人物。只有道德哲学才能严格地证明虚构人物是否太贫乏或太丰富，但是他们无法接受伦理的判断。伦理判断只能施于现实中的人。小说人物与真实人物的区别全在于他们的本性不同。就虚构人物而言，最关键的是不能对他们进行伦理的探询，但可以从道德角度理解所发生的事情。索尔吉以及后来的毕尔肖斯基的做法是非常愚蠢的，他们对一触而起的趣味只能做出混乱的道德判断，而趣味这东西永远是难觅其踪迹的。爱德华如此这般去做，并不是出于对哪个人的感激。不过，科恩的见解比其他人深刻得多，他在《美学》一书中论证说，把爱德华从小说总体中分离出来是非常荒谬的。爱德华这个人物是靠不住的，非常粗糙，表达了生活迷茫中的一种飘忽的绝望感。在夏洛特看来，他"处理整个关系的方式典型地表现了他的性格"："'实际上，我只依靠你一个人。'他肯定不是异想天开，因为夏洛特不值得异想天开，他最终想实现的是某种亲和关系，她的本性核心执著地竭力挣脱游移状态，跨入那种亲和关系。"小说中的人物一开始就被种种亲和力所挟持。但是根据歌德深刻而富有预见性的看法，人物的奇妙举动并非形成强烈内

向的精神和谐的依据，而是成为更深层的自然特殊和谐的依据。作者着意表现的正是这些稍许遗漏了内在特点的层面。当然，奥狄丽努力适应爱德华吹奏的笛音，但他的曲调是假的。没错，爱德华与奥狄丽一起读书，展示严禁夏洛特看见的东西，但这是坏习惯。没错，他觉得自己被她迷住了，但她却缄默不语。没错，他们两人遭受着同样的痛苦，但那只是头痛而已。这些人物并不是自然的，因为自然——虚构的自然或真实状态的自然——的孩子是人类。然而，修养最高的人反而屈从于声称已经通过修养驾驭了的那些力量，也许那些力量是永远不能通过修养被驾驭的。那些力量使人物有一种得体的感觉，但是失去了伦理的感觉。这就是说判断的对象是人物的语言而非人物的行动。有感觉，但失聪；有视觉，但失语；这就是他们的情况。他们听不见上帝的声音，面对着无声的世界。他们所以没有声音，并非因为他们的行动，而是因为他们的存在。他们沉默了。

把人与自然紧密联系起来的东西莫过于他的名字。然而，很少有像《亲和力》这样的文学作品，篇幅不短，但名字极少。命名方面的节俭也可以阐释为歌德对典型人物的一种定位，一种习惯的看法。与此性质最近的一种秩序是，各成分依循一种无名的法则生生不息地存在着，这就是宿命论，通过苍白的日食之光，流布于世界。除了米特勒的名字，所有其他名字都是教名。从米特勒的名字［“中介者”］里看到的不应是戏嬉，它并不暗指作者的某种意思，而是无比肯定地指称这个名字的持有者的本质。必须把他看作自私的人，不能从他的名字中抽取可能隐含的意义，这反而会破坏他的形象。除米特勒之外，故事里还有六个名字：爱德华，奥托，奥狄丽，夏洛特，露西安娜，南妮。第一个名字实际上是假的，因为这个名字是根据声音任意叫出来的，听上去类似移置了的墓碑一词。他的姓名合在一起可以显示某种征兆，因为姓名的首字母E. O. 决定了伯爵年轻时用过的一个酒杯将会成

为他的情爱纪念品。①

小说中丰富的预示和类比从未逃脱批评家们的眼睛。他们认为这些特征已经得到了应有的赞赏，最明显地反映了小说的特点。不过，与此大相径庭的阐释是，这种表达方式在整个作品中达到的深度似乎从未得到充分的把握。只有在正确的角度下才能清楚地看到，关键所在既非作者的奇特偏好，也非张力的简单增加。只有这样，才能准确地阐明这些特征的主要内容。这是死亡的象征。"一开头就看出必须朝前面邪恶的房子走去"，这句话表现出歌德的用词特色。（也许它源起于占星术，格里姆的《词典》中没有这样的措词）在另一个场合，作者指的是据说可以从读者身上唤起的"恐惧感"，比如《亲和力》中的道德衰败就会唤起这种感觉。也有人说，歌德很看重"他如何以迅雷不及掩耳之势带来了那场灾难"。作品最隐秘的特征贯穿着象征意义。然而，从作品的语言中无需费力就能把握的东西恰恰很接近这种象征意义，作者只想把精雕细琢的美提供给读者，让他们获得质朴的理解。仅仅几个段落之后，歌德甚至开始为他们的质朴理解提供线索，最后这些线索竟成了惟一引起注意的东西。所有线索都与那个水晶玻璃杯的情节有联系，杯子是在流失途中到手并保存起来的，但是杯子迟早总会打破。它是献给一栋房屋的祭品，这个房子将因为奥狄丽在此逝去而变得神圣起来。但是歌德在这里也依循他的秘密程序，追溯到举行这一神圣礼典时的无比快乐的情景。那是在墓地奠基仪式上，用共济会的腔调念出丧葬祝辞："兹事甚大，我们慎重地邀约你，因为这个典礼是在大地的深处进行。在这个狭窄、掏空的地方，你莅临并见证了我们的秘密任务。"从保存这个杯子的充满欢乐的情节中引出重大的幻灭主题。爱德华竭尽全力保护的正是这个被丢弃了的祭品符号。饮宴之后，他花大价钱得到这只杯子。以前有人评论说："匪夷所思，太可怕了！人们没有注意到

---

① 本雅明把爱德华的爵位搞错了，爱德华实际上是男爵。——英译者注

的预兆都应验了，但这件惟一被注意到的事情却没有应验。”这个评论不无道理。的确，许多先兆并没有引起人们的注意。第二部分前三章全部是与墓地有关的准备工作和谈话。后面的章节显然是对“为死者讳”这一古训的浮浅而平庸的阐释而已。“曾经有人问为何总是毫无保留地说死者的好话，但说起活人的好话时却总是颇多犹豫。答案是，对死者我们已无所畏惧，而活人则可能在未来某个时候把我们钉在十字架上”。这也是一个反讽，命运竟然背叛了命运！通过这种命运，说话人夏洛特懂得了两个已亡人如何僵硬地挡在她的路上。逝去前的三天为三个朋友举行生日庆典。正如在夏洛特的生日举行了坟墓的奠基仪式；同样，欢天喜地的生日庆典势必引出奥狄丽的不祥之兆。这个居处没有得到福佑。然而，爱德华的朋友在他的生日平静地献上已经竣工的坟墓。尽管日渐成形的墓地小教堂的用途还没有说明，但是奥狄丽和小教堂的关系与露西安娜和莫索罗斯墓地的关系是截然不同的。奥狄丽的天性深深地打动了修建小教堂的人，而露西安娜在一个相关的场合却激不起他的兴趣。表面嬉玩，实则严肃。这种隐秘的相似性从小匣子的主题中也可以看出来，这种相似性一旦发现之后，反而更加突出。小匣子是送给奥狄丽的礼物，里面放着几缕她的尸衣纤维，与小匣子相对应的一个容器里放着建筑家从一些史前古墓中找到的东西。小匣子是从“商人和经营时装的人”那里得来的，而第二件东西据说里面的布置看上去“非常讲究”，“可以像时装商人展示样品一样愉快地看着这些东西”。

在以上例子中，死亡的种种象征是相互对应的。R. M. 梅厄试图通过对歌德的谋篇布局予以分类来解释这种对应情形，但是并不那么容易。相反，只有认识到这里的典型问题就是命运问题，才算看到了问题的症结；因为命运表征为“同一之物的永恒回归”，它像冷硬的石头，全然无视最细腻多变的情感，它可能是许多人生活中共有的东西，也可能在个体身上不断重复。爱德华两

次为命运献上他的祭礼：第一次用酒杯，后来有点不情愿地用自己的生命。他自己也承认了二者之间的联系。“这个杯子上有我们的姓名缩写，在举行墓地奠基仪式时曾把它抛入空中，但是没有打碎；有人把它接住了，现在我拿回来了。在这个寂寞的地方不知道过了多少时间之后，我对自己说：‘我要以同样的方式代替那只杯子，不管我们是否能结合，我要使自己成为一个信物。我将寻求死亡，但这死亡并不是失去所有感觉，而是满怀活下去的希望’”。在关于爱德华参战情形的描写中，也可以看到这种以典型性为美学原则的倾向。但这里同样存在着问题，歌德如此笼统地处理战争也许是因为他心里想着一场反对拿破仑的可恶的战争。最重要的也许是：从这种典型性里不仅领会到一种艺术原则，而且看到一种宿命存在论的主题。作者自始至终在层层剥落这种宿命的存在，正是这种存在把所有的自然生命尽收于单一的负罪和抵罪关系之中。然而，在贡多尔夫看来，这种宿命的存在仍然不能与植物的存在同日而语。这真是一个天大的矛盾。不，“不能把种子、花朵和果实的关系与歌德在《亲和力》中表现的法律思想、命运和性格观念相提并论”。歌德的那些观念是无效的，任何其他人如果持有那样的观念，也将是无效的，因为命运（性格是另一种东西）不影响天趣盎然的植物的生活。植物全然不知命运为何物。相反，无情的命运是在有罪的生活里展现的。命运是生者之间的罪愆关系，这是策尔特从《亲和力》得出的印象，他把这部作品与喜剧《同谋者》进行了比较，认为这部喜剧“正是由于这个原因，不能激起快感，因为它敲打每一家的门环，因为它以善为目的。因此我把它与《亲和力》相比较，在这部小说中，甚至最优秀的人物也有隐藏的东西，他们必须谴责自己偏离了正路”。命运的准确性达到了无以复加的程度。在《亲和力》中，命运是作为通过生命承传下来的罪愆而出现的。

夏洛特分娩出一个儿子。这是谎言的孩子。其标记是他

身上带着上尉和奥狄丽的特征。作为谎言的后代，他受到了死亡的惩罚。因为只有真理才是根本。那些未能把握自己的人必须对他的死承担罪过，他们没有抵偿因为孩子的内在的不真实的存在而负有的罪责。他们是奥狄丽和爱德华。——这就是歌德为最后章节所绘制的自然哲学之伦理图谱的大致路线。

在阿尔伯特·毕尔肖斯基看来，这几乎是不可逆转的事情：它完全与命运的秩序相对应，孩子出生伊始就进入了命运的秩序，他不能抵偿悠久的裂隙，而是承袭了以前的罪愆，所以必须离开人世。这并不是一个伦理罪过的问题，（小孩怎么可能有这种问题？）而是一种自然的罪愆，它所以落在人的身上，并不是因为决策和行动，而是因为疏忽和宴乐。如果他们的注意力离开人的力量，屈从于自然的力量，自然的生命就压倒人的生命，因为只要自然的生命与某种更高的东西连在一起，它就能够在人身上保留一份天趣。即使人没有做出违背伦理的事情，但是随着他的超自然生命的消失，他的自然生命也成了一种罪过，因为人此时仅仅显现为罪过的纯粹的生命。人免不了灾祸，逃不脱罪过。每一个愿望都带来新的罪过，每一个行动都引来灾难。作家讲起了一直纠缠着人的古老的寓言：人是幸运的，他给予太多，因此背上了无法解脱的命运。这也是幻灭者的行为。

人一旦沉沦到这个地步，那么即使看似僵死的东西也能获得生命的力量。贡多尔夫相当正确地指出了类物（the thing－like）在小说事件中的重要意义。把全部物质纳入生命体系，这的确是神话世界的一条准则。在所有物质的东西中，房子总是第一位的。因此房子接近竣工之日，便是命运入住之时。奠定第一块基石，为架起屋梁而举行庆典，以及迁居进来，它们都标志着衰落过程中的每一个阶段。房子孤零零地兀立一方，周围没有其他住户，里面几乎没有任何家什。奥狄丽身穿白色的裙裾出现在阳台上，她

离开了，那是去找她的女友。想想林荫下的磨房，朋友们在那边露天下相聚。磨房自古以来就是地下世界的象征。这可能源自磨房具有击碎和变形的性质。

在这种循环中，婚姻解体中出现的力量必定会赢得胜利，因为它们恰恰是命运的力量。婚姻似乎是一种命运，注定比情侣们的选择更加有力。“一定要不屈不挠，因为我们的处境不是选择使然，而是命运使然。与民众在一起，与城市在一起，与王子在一起，与朋友在一起，与妻子在一起，坚持到底，竭尽全力；因此要尝试一切，捐弃一切，承受一切：这才是有价值的作为。”这就是歌德在论温克尔曼的文章中所作的一番对比。从命运的角度看，每一种选择都是“盲目的”，都会一头扎进灾难之中。遭到破坏的法则与这种选择是对立的，强大得足以要求献上赎救破碎婚姻的祭品。因此，就神话的牺牲原型而言，死亡的象征作用是通过命运得以实现的。奥狄丽的一切都是命中注定。B. R. 阿勃肯在诗人歌德十分佩服的一篇评论中说，作为调和人，“奥狄丽站在那里，场面非常动人，她悲伤哀怨，痛苦不已”。歌德也非常推崇索尔吉的那篇从容自如的文章：“她是真正的自然的孩子，同时也是自然的祭品”。两位评论家肯定都遗漏了事件发生过程中的内容，因为他们不是从整个描绘开始谈起，而是始于女主公的自然天性。只有在第一种情况下，奥狄丽的离世才毫无疑义地是一种牺牲行动。就算她的死不是作者的有意安排——那时作者的意图起着更为决定性的作用——那也是一种神话式的牺牲，两件事情可以证明这一点。首先，它与这种把决策隐藏起来的小说形式所具有的意义是对立的，奥狄丽正是通过这样的决策表达了自己最深处的存在；不，甚至小说的语调中似乎也根本没有那种直接的乃至粗野的东西。再者，隐藏的东西反而泄露无余：这就是小说最深层意图中的可能性或曰必然性。因此奥狄丽不仅是作为“命运的受害者”而倒下的，而且更确切地说，她成了赎救罪愆的祭品，但她实际上并非自愿“牺牲”，因为按照作者幻化出来的神话世界，赎救总是

意味着无辜者的死亡。这就是为什么奥狄丽尽管死于自杀，但仍然可以成为烈士且身后留有奇迹的原因所在。

当然，神话无论如何不是最高的题材内容，但神话必定在许多场景显示为题材内容。歌德的小说就是以此题材内容为基础的。神话的东西是这本小说真正的题材内容，题材内容是通过神话的皮影戏出场的，穿着歌德时代的服装。这一看法也许非常惊人，因为与歌德自己的看法迥然不同。虽然批判的路数不应该由作者的声明事先决定，但是批判离作者的陈述越远，它就越不想逃避理解作者的陈述的任务，这种理解也是以同样隐秘的作品范围为基础的。当然，理解的最高原则并不在这些范围之内。这里还需要考虑生物学的问题，但是在评论和批判时根本无需这样的东西。歌德就这部作品所说的话也是为了符合当代的判断。所以应该看看那些判断，尽管考究它们并不带来直接的益处。在当代声音中，最无力者（大都是无名之辈）是恭迎这部作品的陈词旧调，歌德的所有东西当年就早已赢得了这样的赞美之辞。而那些重要的判断都打着截然分明的个人印戳，来自个别著名的评注家。但他们并不因为个性而不具有典型性。相反，他们中最突出者正是那些敢于率直说话的人，说出那些对作者毕恭毕敬的人拒绝承认的东西。不过，歌德感觉到了他的读者的态度，他在 1827 年的一次苦涩而没有改动的回忆中提醒策尔特说，读者们曾经“像反对染有毒血的衣服那样反对”他的《亲和力》。[①]读者在他的作品面前目瞪口呆，以为自己只是想得到帮助，脱离自己的混乱生活，并不想无私地泡在别人的生活本质当中。斯汤达尔夫人在《论德意志》中

---

① 染有毒血的衣服：这个神话典故与小说里的事件有某种对应关系。赫拉克勒斯用毒箭射中企图强奸他妻子的人头马腿怪奈索斯。临死的奈索斯把他的衣服蘸了血，交给赫拉克勒斯的妻子，戴安娜拉。赫拉克勒斯爱上俄勒，被抛弃的戴安娜拉为了复仇把血衣送给赫拉克勒斯：他穿上血衣，痛不欲生，纵身跳入点燃的柴堆，自焚以解脱折磨。——英译者注

的判断就代表了这种倾向："不可否认，这部著作对人心表现出深刻的理解，但是这人心却并不鼓舞人。生命被表现为无关价值的东西，尽管人们深入生命的下面时感到它悲凉，逃避它时感到它可爱。生命容易染上道德病痛，一个人如果能够治疗这种病，他就会治好；如果不能治疗，就会死于这种病痛。"维兰以简洁的措词更加清楚地表达了类似的意思（在一封信里，收信人是一位姓名不详的女人）："实话告诉你，我的朋友，我读过这部非常可怕的作品，并不是没有感觉到一种真诚的关怀。"①终被抛弃的具体动机在教会的证词中终于大白天下，而那些温和地把作品推在一边的读者也许几乎没有什么具体的动机。这部作品的异教倾向是十分明显的，比较聪明的酷爱这部作品的人不可能看不出这一点。尽管作者把恋人们的全部幸福都牺牲给冥冥中的力量，但是不会迷误的本能可以感觉到那种完美缺乏神圣和超验的一面。恋人们此生的解体毕竟还不够。那么何以保证他们不会在一种更高的生命状态中获胜？的确，这不正是歌德想在结论中表明的东西吗？正因为如此，F. H. 雅克比称这部小说为"卑琐欲望升天记"。就在歌德去世一年前，亨斯腾伯格在他主办的一份新教报纸上对《亲和力》进行了一次无疑是最广泛的批评。他大发雷霆，不顾一切，堪称恶毒论战的范例。②不过，与维尔纳相比，他只是小巫而已。③维尔纳在皈依宗教时，并不缺乏仪式主义倾向，他曾送给歌德一首十四行诗的"《亲和力》"，同时把自己皈依的消息传达给他。这

---

① 克里斯托弗·马丁·维兰（Christopher Martin Wieland，1733－1813），启蒙运动后期的作家，是歌德那一代作家的文学教父。重要作品有小说《阿加桑的故事》(Geschichte des Agathon，1766－1777）和叙事诗《穆萨里恩》(Musarion，1768)。——英译者注

② 恩斯特·威廉·亨斯腾伯格（Ernst Wilhelm Hengstenberg，1862－1869），柏林大学神学教授，宗教正统教义的积极倡导者。

③ 弗里德里希·路德维希·Z. 维尔纳（Friedrich Ludwig Zacharias Werner，1768－1832），最负盛名的"命运剧"作家。所谓"命运剧"是与歌特式小说相类似的一种德国戏剧。

是一篇诗歌、书信和散文合一的文字，连百年之后的表现主义也无法望其项背。歌德过了很久才明白了自己的遭遇，于是让这份颇有价值的文献结束了他们之间的书信往来。那首十四行诗是这样写的：

亲 和 力

妆扮美丽，等待劫盗的
过去的坟墓和墓碑，
蜿蜒通向伊甸之园
约旦河和冥河交汇的地方。

矗立在流沙之上的耶路撒冷
想雄视古今；只有已经等待了
六千年的可怕而温柔的水中精灵
才会期盼在湖水里洗净自己，献出自身。

有个目空一切的少年，仿佛来自天庭，
他是罪恶之子，天使将他拯救。
湖水吞噬了一切！不幸的我们！——开个玩笑而已！

太阳神真的要把地球点燃？
不！他只是用温暖的热情拥抱地球！
你们会喜欢这个神人的后代，颤动的心！

如此放肆的赞美和责骂所表明的是，歌德的同时代人通过感觉而不是思考意识到了这部小说的神话内容。今非昔比，百年的传统已经成形，埋葬了任何具有新意的理解。如果今天的读者感到歌德的作品莫名其妙或令人生厌，他很快就会沉默无语，不表达真

正的印象。——歌德毫不掩饰地欢迎两个人发表与俗论相左的意见，尽管他们的声音非常微弱。索尔吉是其一，阿勃肯是其二。无论后者的用意多么良苦，歌德决不会罢手，直到他的言辞变成批判，发表在一个看得见的地方。歌德发现他们两人都强调人的因素，作品精心展示的正是这种东西。这就使情况变得扑朔迷离，但是威廉·冯·洪堡似乎比所有人都更清楚地看到了其中的根本内容，他得出一个奇怪的判断："我觉得它首先缺乏的是命运和内心的必然性。"

歌德没有追踪沉默的反对意见，理由有二。他有需要捍卫的工作，此其一。他有需要保守的秘密，此其二。两个理由加在一起使他的解释表现出与阐释截然不同的特点。它有一点辩护的意味，也有一点神秘化的味道，二者默契地组成一番简洁的解释；也可以称之为关于放弃的寓言，歌德从中得到了他所需要的支持，以否认深层知识的可能性。与此同时，也可以用来回答惟利是图之辈的攻击。在里默尔报道的一次谈话中，[①] 歌德作了一系列声明，正是这些言论决定了这部小说的传统形象。他说：

> 道德与感情的斗争被移到了幕后，但是可以看出以前曾经在幕前。人们的举止个个都像不凡之辈，尽管内心颇多间隙，外部却装扮得非常得体。道德斗争从未得到审美的再现，因为道德不是胜利，就是失败。在前一种情况下，不知道再现什么和为什么再现；在后一种情况，做它的观者是一件丢人现眼的事情。最后，必定是感官压过道德，观者不会同意这种事情，而是要求一种更强烈的情况，某个他人或第三人不停地逃避，而观者自己却更道德。在这样的再现中，感官

---

① 弗里德里希·威廉·里默尔（Friedrich Wilhelm Riemer，1744—1845），古典主义者和诗人。里默尔与歌德的关系非同一般，做过歌德之子奥古斯特的家庭教师，是他的古典文学材料的主要提供者，他们是《艾尔皮诺》的共同作者。

必定总是占上风。但是受到命运的惩罚，也就是受到道德本质的惩罚，它通过死亡拯救了自然。因此，当维特听任感官掌握了自己之后，就必须开枪自杀。奥狄丽和爱德华也必须受罪，因为他们放纵了自己。只有这时，道德才能庆祝它的胜利。

歌德喜欢用这种歧义句和各种残酷的措词，他喜欢突出这些东西，因为主人公的倒下充分赎救了破坏婚姻的违法行为。其实不是对破坏婚姻的报应，而是对处于困境的婚姻的赎救；尽管话是这么说的，但责任与感情之间既不存在看得见的斗争，也不存在秘密的斗争；伦理从来没有在这里取得胜利，它只有失败。因此，这部作品的道德内容比人们从歌德的谈话里猜测到的深入得多。他的话不可能擦掉，也不应该擦掉，因为他的思考不仅没有充分反映感官和道德之间的对立，而且显然没有充分的理由把内心的道德斗争看作一种诗的建构对象并排除在外。如此一来，诗和小说本身还剩下什么呢？但是不管以何种方式把握诗作的道德内容，它实际上并不包含一种“教育故事”，也没有暗示此类内容，甚至稍有摈弃它的意思，有学问的批评甚至从一开始就抹平了它的山峰和沟壑。再说，阿尔弗雷德·麦齐莱斯已经正确地指出，歌德的这种态度显示出伊壁鸠鲁倾向。《与一个孩子的通信》触及到更深的东西，人们很不愿意相信贝蒂纳会一言中的，因为他对小说的许多方面都非常陌生。[①]贝蒂纳说：“歌德给自己定的任务是，在这种发明出来的命运里，就像在一个骨灰瓮里，收集为痛失机缘而流的眼泪。”然而，人不能把自己摈弃了的东西说成自己遗失的东西。所以在歌德一生中，最重要的也许不是他摈弃了许多关

---

① 贝蒂纳·冯·阿尼姆(Bettina von Arnim，1785－1859)，著名的浪漫派作家，歌德的忘年交，1835年出版《与一个孩子的通信》。这是一部非常主观且非常有影响的回忆与歌德交往的著作。——英译者注

系，而是忽略去做许多事情。当他认识到遗误的东西已经无可补救，亦即不可能补救已经忽略了的东西，他就只有摈弃，这只不过是他试图在感觉上拥有逝去之物的最后努力而已。米纳·赫尔兹利就属于这一情况。①

如果想通过作者自己就这个问题的发言来理解《亲和力》，那是徒劳无益的，因为他说那些话正是为了阻止批判。而这样做的最终动机并不是想隐藏愚蠢之事，而是想保留否认作者自己的解释但未被感觉到的一切。至于小说的技巧和主旨的循环，那是必须保守的秘密。诗的技巧领域形成了作品暴露在外的上层与较为隐蔽的下层之间的边界。作者关于技巧方面的意识已经得到了当代批评的原则承认，肯定触及到题材内容中的具体现实，但是技巧形成与真理内容相对立的疆界，而这种内容无论作者或与作者同时代的批评家都是不能完全知晓的。技巧中必定有值得注意的东西，与形式截然不同，它不是只靠题材内容就能决定了的，真理内容起着决定性作用。因为对作者而言，题材内容的再现之谜有待通过技巧得到解决，所以歌德肯定会通过技巧在作品中强调神话力量。但是最终的意义却违背了他，正如"时代精神"背离了他。作者竭力把技巧当作他的艺术秘密来保护，当他说小说是根据一种想法写出来的时，他所指的似乎就是这种情形。这一想法不妨理解为关于技巧的想法。而后记中则对这种程序表示了怀疑，真是让人难以琢磨。不过，小说中隐藏的那种关系的丰富性及其无限的微妙之处是完全可以理解的，尽管也有一些令人生疑的地方。歌德在致策尔特的一封信里写道："希望您在书里能看到我以前的样子。我已经把我的东西放在里面了，里面藏了许多东西。希望这个公开的秘密也能使您快乐。"他在同样的意义上坚持认为，作品的蕴含"远非读一遍所能吸收"。但是他销毁了草稿，

① 威廉明妮.赫尔兹利(Wilhelmine Herzlieb，1789—1865)，歌德热恋过的对象，小说中奥狄丽的原型。——英译者注

这比任何事情都更能说明问题；片纸未留，绝非巧合。作者显然是相当有意地消除掉一切可能暴露纯技术性的东西。如果题材内容的存在是以这种方式被掩饰的，那么内容的实质则是自我掩饰的。所有神话的意义都竞相隐秘起来。歌德非常清楚自己要做什么，他完全可能说诗化的东西像事件本身一样把权利赋予作品。从讽刺的意义上说，这种权利不归诗作，而是归诸作品的神话物质层面。歌德也意识到了这一点，他能够矜持地待在作品的里面，而不是上面；洪堡在结束他的那篇批评时说道："但是这种事实际上不能说给他听。他对自己的东西也没有自由，哪怕对很小的责难，他也只会保持缄默。"这就是歌德老年时对所有批评抱持的姿态：超然冷静。这并不是指他那漂亮的形象姿势，那是现代人对他的印象。让·保罗用这个词表示歌德式的艺术匠心中一言不发、拘谨刻板地驻留着一种黑暗的、自我投入的神话性。他的超然冷静为作品奠定了基础，寡言少语合拢了穹顶。

在他那匠心闪烁的星空，可以瞧见歌德作品中最隐秘的东西。光天化日之下并不出现的那些特征和联系现在变得一目了然，使以前的自相矛盾的阐释逐渐消失。因此，只是在这里才露出了歌德研究自然的动机。这种研究靠的是自然概念的歧义性，有时是质朴的，有时经过了中介。自然概念在歌德作品中既指感知到的现象界，也指直觉到的原型界。然而，歌德一直不能作出一个综合的论述。他的研究不依靠哲学调查，而是通过枉然的实验来寻求判定两界的经验证据。由于他不对"真正的"自然概念进行界定，所以他从未探入直觉的核心，尽管正是这种直觉促成了他在自然的现象中探求作为元现象而存在的"真正的"自然——他设想艺术作品中存在着这样的东西。索尔吉指出，《亲和力》与歌德在自然科学方面的研究存在着特殊的联系，作者为自己做的广告中也强调了这一点。索尔吉写道："《色彩论》……让我吃惊不小。说真的，我对此一点思想准备都没有。现在有了这样一本书，它让自然变成了活生生的、人性的、可以为侣为伴的存在。我认为

《亲和力》也得益于此。”《色彩论》的问世时间与那本小说的出版时间很接近。歌德对磁力的研究在小说中随处可见。作者相信他的自然研究总能为创作提供佐证,这种思想使他对批评更加冷漠。根本就不需要批评。元现象就是标准的自然。人们所能读出的就是作品与它的关系。但是如果以自然概念的双重意义为基础，作为原型的元现象经常变成作为范式的自然。这种看法不足以解决歧义问题，除非歌德认识到只有在艺术领地里，才能感知到作为理想的元现象的存在；而在科学中，元现象被观念所取代；观念能够看清感知对象，但是永远不能用直觉转换或改造对象。在艺术之前并不存在元现象，元现象只能持存于艺术之内。元现象没有权利提供量度的标准。如果在这种浸染纯洁领地和经验领地的过程中，感性自然似乎已经占据了最高位置，那么神话的外表就会在各个方面取得胜利。对歌德而言，这只是象征的混乱，因为在他的作品中，元现象是与其他现象一起出场的，他的诗集《上帝和世界》就清楚地表明了这一点。作者从未想过建立一种元现象的等级系统。元现象异常丰富的形式呈现在他的精神面前，不亚于噪杂混乱的宇宙摆在他的耳边。这一类比中还可以插上一句话，即：这是他自己造成的；因为这种情况清楚地显露出他对待自然的精神实质。“让我们闭上眼睛，让我们打开耳朵，让听觉变得敏锐。从细弱的气息到尖利的声音，从最简单的声调到最庄重的和鸣，从充满激情的大叫到温文尔雅的理性的话语，都是自然在言说，显示了自然的存在、活力、生命和环境，所以盲人看不到广袤的世界，但是仍然可以通过听觉抓住一个活生生的无限的王国。”从这个极端的意义上说，连“理性的话语”也可以归于自然之功，怪不得在歌德看来，思想永远不可能完全澄清元现象帝国。然而依此原则，他也剥夺了自己划定界限的可能性。存在毫无差别地依从于变得像怪物一样的自然概念，1780年的《断片》就给我们上了这样的一课。歌德甚至在古稀之年还宣布他信守《断片》提出的论点，结尾的一段写道：“她把我带到这里，还要带我

离开这里。我把自己交托给她。她可以对我随心所欲。她不会恨她的作品。并不是我在说起她。不，无论真假，都是她的话语。诘难在她，光荣在她。”这是一种混乱的世界观。最终通过混乱关隘的是神话的生命，它没有主人，没有限制，它是主宰存在领地的惟一力量。

艺术家的存在所具有的神话的生命形式就是摈弃所有的批评，崇拜自然。这些形式在歌德身上得到了生动的体现，可以冠之以“巍然的奥林匹亚山”的评名，它同时也表示神话本质中具有启迪的因素。但与之相对应的是某种隐秘的东西，它严酷地给人的存在投下阴影。从《诗与真》中可以觉察到这样一些踪影，但歌德绝不会承认这种事情。只有“魔性”概念矗立在那里，就像一块未曾雕凿的巨石。在他那部自传性作品的最后部分，歌德就是以这个概念开头的：

> 在这种背诵式的传记里，我们已经详细地看到了儿童、少男、青年如何通过不同的道路接近形而上的东西；先是从感情上依从自然宗教，然后喜欢接近肯定性的东西，再后来回归自身以验证自己的能力，最后欣然接受普遍的信仰。当他还在这些区域之间徘徊觅寻之时，碰到了似乎与这些范畴根本龃龉的东西，他越来越相信最好把自己的思想从浩瀚而无法把握的问题上引开。他相信自己感知到了自然中的某种东西（不管是有生命的或是无生命的，有生机的或无生机的），它只能通过矛盾来显现，不能用概念来表达，更不能用词语来表达。它与神灵无关，因为它是非理性的；也与人事无涉，因为它没有智力；它不是妖怪，因为它做的是善事；也不是天使，因为它经常露出凶机。它像机遇，因为它缺乏连续性，像天意，因为它表明相关的联系。它似乎可以穿透限制我们的一切东西，似乎对我们的存在所必需的收缩时间和扩大空间的因素感到满意。它似乎只接受不可能之事，诅咒和摈弃

可能之事。这种本质似乎渗透于所有其他的现象，把它们分离和结合，我称之为“魔性”。这种说法来自古人和其他有类似感觉的人。我曾经试图把自己从这种可怕的事情里挽救出来。①

几乎无需指出这些话在三十五年之后的著名《断片》中表达了同样的经验：自然中存在着不可理解的矛盾意义。在《爱格蒙特》的结尾引用《诗与真》和诗歌《元词》的第一诗节开头所表达的魔性概念伴随了歌德的一生。这一概念也出现于《亲和力》中的命运观念中，如果二者之间需要中介，那么歌德身上也不缺乏，千年为一个循环。不言而喻，元词指神话思维之经典的占星术，他的生活回忆录也暗示了这一点。《诗与真》以占星术开始，以魔性论结束。他终其一生，似乎没有摆脱占星术式的思考。从弗兰兹·鲍尔在《对司命星的信仰和阐释》中半开玩笑半认真地为歌德画的天命图看，部分图示就指向这种云遮雾罩的存在。“紧靠着土星开始上升，随后停在不吉利的天蝎座里，这就给生活投下了一些阴影。被认为‘谜’一样的黄道十二宫与隐藏的土星性质表明，至少晚年时颇有积蓄，而且，”——接下来说，“土星在黄道十二宫中代表地上爬行的动物，具有强烈的世俗性，以‘极大的热情和有力的卷须’紧紧地抓着地球”。

“我曾经试图把自己从这种可怕的事情里挽救出来”。相信神话的人因为自己与魔性力量的交往而感到恐惧。歌德的作品往往准确无误地讲出这种恐惧。往往在一些孤立的几乎是不太情愿的回忆断片中可以看到他的恐惧和相关思考，表明原初的力量在这个人的生活中是如何可怕，但是如果没有旁边那些为他写传记的人，他就不会成为这个民族的最伟大的作家。包括其他恐惧在内

① 在这一段引文的最后，本雅明删去了“像平常一样，躲避在形象的后面”。——英译者注

的对死亡的恐惧最为显眼，因为死亡严重威胁着构成神话魔力的自然生命之全面统治。作者对死亡和与死亡有关的一切东西的敌对表现出极端迷信的所有特征。在他面前不准提及任何人的死，这是人所共知的事；但是人们还不太知道他决不靠近他妻子的灵床。他在信中对儿子的死流露出同样的情绪。最典型的一封信是他向策尔特报告自己的损失，其结尾真的是恶魔式的："就这样吧，向前走过坟墓！"从这个意义上说，歌德临终时说的那些话应该是真实的。最终与神话的活力相对立的是企图照亮周围黑暗的那种软弱的欲望。歌德的自我崇拜在晚年时达到了空前的程度，其根源也在这种态度。《诗与真》、《日鉴和年鉴》、编辑他与席勒的通信、非常认真地与策尔特通信，等等，都是为挫败死亡而进行的努力。而且更明显的是，他提到的关于灵魂不死的话都能与异教思想联系起来，不是希望不朽，乃是发誓不朽。不朽的观念属于神话，表示"没有死亡的能力"；在歌德看来，不朽并不是灵魂的回家之旅，而是从一个无约束之境飞入另一个无限制之地。最严重的是，根据J. D. 法尔克报道，歌德在维兰去世后的谈话中想弄清不朽与自然的一致性问题，而且想把不朽的权利仅限于一些伟大人物，这也算是一个不人道的想法吧。

恐惧是一种变数最多的情感。面对死亡的焦虑始终陪伴着面对生命的焦虑，犹如一个基准音有无数的陪音。更何况传统忽略和沉默地绕过生命面前的巴罗克恐怖剧。传统只热衷于在歌德作品中建立规范，因而根本看不到歌德自己身上进行的生命形式之间的斗争，他把这种斗争深深隐藏起来。每当他感到生命的孤独，时而痛苦，时而傲视，他就缄默不语。格维努斯在他的《论歌德的通信》中描述了早期魏玛时的生活，表明歌德很早就是这样的。[1]格维努斯第一个注意到歌德生活中的这些现象，而且他非常

[1] 格奥里格·格维努斯（Georg Gervinus，1805—1871），他的德国文学史巨著揭开了歌德的神秘性。——英译者注

肯定：他也许是惟一看到这些现象所包含的重要性的人，当然，他的价值判断颇多谫陋。因此，无论歌德在晚年时的缄默，抑或夸张点说，他对自己生命的物质内容的关心，都没有逃脱格维努斯的注意。然而，二者都表示生命的恐惧：对生命的威力和广度的恐惧来自内省，这是对挣脱一切羁绊而飞逝的生命的恐惧。格维努斯在他的著作中确立了老年歌德的作品与早期作品的分界点：他把这个点定在1797年，歌德在这一年去意大利旅行。歌德在同一时间写给席勒的一封信里谈到那些还没有"完全诗化"的对象激起了他的某种诗绪。他说："因此，我精确地观察那些对象，它们产生了一种效果，使我惊奇地看到它们实际上具有象征性。"然而，所谓象征性就是显示出真理内容与物质内容的不可分离和必然的联结。信中接着写道：

> 随着旅行的继续，注意力并不是落在那些奇异景观上，而是落在有意义的东西上，最终为自己也为别人得到很多收获。现在还在这里，我想尽量记下象征性的东西，尤其是我第一次在异国土地上的所见所闻。要做到这一点，必须从熟悉的国土和地区拿走劫掠到的东西；不想走遍所有的地方，只是想深入每一个地方和场合，直到完全属于自己。

格维努斯接着说："人们真的可能说，这种情况几乎贯穿于他后期的所有诗作，在这些作品里，他按照艺术的要求，根据某种精神的深度，度量他曾经以感性广度来表现的经验，他因此经常陷入无底深渊。席勒敏锐地看穿了这种披着神秘面纱的新的经验……；有诗的需求而无诗的情绪和诗的对象，这似乎就是歌德的情况。的确，如果说对象于他意味着什么的话，这里最关键的倒不是对象本身，而是灵魂。"（古典主义最大的特点莫过于这种既想理解象征，又使之相对化的做法。）

超凡之人要在这里划出疆界，他像在其他任何地方一样，只有在处理而非选择材料时，才会发现平淡之境和绚丽之地。对他而言，这两种地方涵盖了所有的街道，所有的桥梁，所有的一切，因此能激起他的情绪。假如席勒能够将歌德实践这种新的审视方式所产生的结果变成神圣的东西，他就几乎不会鼓励歌德全身心地这样去做，因为这样一种看待事物的方式只能把整个宇宙变成单一的东西……因此直接的结果就是歌德开始累积一捆一捆的档案，把所有的官方文件、报纸、周刊、布道剪贴、剧院节目单、政令、价格表等等，外加他的评论，统统放进档案，以社会的观点正视它们，适时调整自己的意见，然后把新的训言也放入档案，备作将来使用的材料！这已经充分地预示了后来的那份庄严或曰无以复加的滑稽，他绝对矜持地坚持记日记，做笔记，以一副哀怨怜悯的求知者的风度考虑那些最悲惨的事情。从此对他而言，每一枚授予他的奖章和每一块他授予的花岗岩都显得无比重要。连弗里德里希大帝颁布许多御旨都未能找到的岩盐被歌德钻取到了，他在其中看出了我不明白的奇迹，于是象征性地送一钻尖岩盐给柏林的朋友策尔特。他后来的精神毛病随着年龄的增加越来越严重，最典型的表现是与他从前的那种"淡漠"针锋相对，开始对一切表示崇拜，发现所有的一切都"重要，奇妙，无可限量"。

格维努斯的描绘并无夸大失实之处，歌德的这种态度肯定有崇拜的成分，但也有恐惧的成分。人类在象征的混乱中惊呆了，失去了古人所未闻听的自由。人在采取行动时，落在征兆和神谕中间。歌德的生活中并不缺乏这样的东西。正是这样的一个征兆给他指出去魏玛的道路：他在《诗与真》里确实讲到一次散步，他当时正在写诗或绘画两件事情之间犹豫不决，突然感到一种神谕。对责任的恐惧在所有恐惧中最具精神的意义，歌德的天性使他屈

从于这样的恐惧。他把保守立场所依赖的这一基础置于政治和社会观点之下，晚年时可能也带到文学观念之中。这是他在爱欲生活中丧失机缘的根本原因，肯定也决定了他对《亲和力》的阐释，因为这一艺术作品清楚地显露出他自己的生活基础，这基础由于他拒不泄露，竟然连深受那种生活魅力影响的传统也无法看到。人们往往乐于感受奥林匹亚生活中的那种悲剧规模，不愿以这种微不足道的繁荣来谈神话意识。悲剧因素仅仅存在于戏剧人物的存在之中，也就是只存在于表演或表现自己的人本身，绝不会存在于人类的存在之中。在歌德的这样一种恬静无比的存在里，最不可能找到悲剧的因素，他几乎没有经过这种自我戏剧化的时刻。因此对于这样的生活，以至于每一个人的生活而言，重要的不是悲剧英雄之死带来的自由，而是永恒生活带来的赎救。

Ⅱ

> 到处耸立起时间的高峰，
> 住在近处的心爱的人儿，于是
> 被高山远隔，难睹芳容；
> 那就给我们纯洁的水，
> 给我们翅膀，让赤诚的心灵
> 可以往来相问。
>
> ——荷尔德林

如果每一部作品都能像《亲和力》一样显示作者的生活和本质，那种自以为反映了生活和本质的平常的“反映”就相形见绌了。在编辑古典作家的作品时，大都在导言中强调只有通过作者的生活经历才能理解作品的内容，这种看法在根本上包含着方法论的“第一谬误”，试图通过作者及其某种俗滥的形象和大而无当的所谓“体验的生活”来说明作品的发展。几乎存在于所有现代

语文学——即还不是词语和题材研究的那种语文学——的这种从本质和生活出发的“第一谬误”，都是处心积虑地为了不花精力就可以理解作品，而不是把诗作看做本质和生活的产物。然而，把知识建立在可以确切地展示的基础之上无疑是恰当的，就此而言，只要能够深入考察作品的内容和本质，就必定能把作品置于一个清晰明了的位置，因为内容和本质只有在作品中才是持久的、清晰的和可以把握的。内容和本质在作品中显得非常困难，有些人甚至永远无法把握，这就使那些人有充分的理由把对作者及其交往关系的研究而不是把对作品的深入考察看做艺术史研究的基础。但是批评家并不会因此而服膺他们，更不用说追随他们。批评家一直认为创造型艺术家与艺术作品之间惟一合理的联系在于后者是前者的证明。了解一个人的本质并非仅只通过他的外部显现来进行（从这个意义上说，作品也是他的本质之一部分），而是首要地由作品决定的。作品如业绩，是不可派生的，凡是为了具体地反对这一原则而一般地承认它的“反映”，都已经放弃了对内容的要求。

这种方法可以避免平庸的表述，不仅能洞察作品的价值和方式，而且可以洞察作者的本质和生活。根据作者的总体性和作者的“性质”，如果忽略了作品的阐释，所有关于作者本质的认识从一开始就是徒劳无益的，因为如果连这种方法也不能完整地和最后地直觉到他的本质——这的确是难以设想的——那么当作品被撇在一边时，根本无法揣摩作者的本质。但是即使传统的传记方法也无法洞察创造型艺术家的生活。从理论上澄清本质与作品的关系是一切有关艺术家生活的看法所必需的基本条件。但是直到现在为止，这方面仍然几无建树，结果普遍地把心理学范畴看做最佳的探查途径；但是实际上最应该摈弃所谓真正的物质内容这类时髦术语。可以相当肯定地说，在一个创造型艺术家的生平画像里，传记成分占首要地位，也就是把他的生活作为这一个人的生活来描绘，一并强调伦理领域中的决定因素和不确定方面。但

是传记因素的重要性只存在于这样的情境下：由于无法探明每一个作品的源起情况，所以作者生平的最终意义不应将具有自身价值和内容的作品包括在内。的确，伟大的作品并不是在普通存在中形成的，它甚至是对普通存在之纯洁性的保障，它终究不过是诸多因素中的一种而已。因此，作品只能以完全零散化的方式澄清艺术家的生平；更重要的是作品的发展，而不是作品的内容。如果对作品在一个人生活中的意义毫无把握，就会把特有的内容类型归诸创造型艺术家的生活，认为只有他的生活才会有和应当有这样的内容。不仅以为这样的生活超脱了所有的道德箴言，而且以为它属于一种更高级的合法性，更明显地接近大彻大悟。怪不得这种观点认为所有真实的生活也出现于作品之中。也许歌德身上最清楚地展示了这样的观点。

如果认为创造型艺术家的生平应该驾驭自主性的内容，那么细琐的思想习惯就会完全与一种更深刻的思想相吻合，于是有人可能把前者设想为后者的一种变形，把后者看做只是到了后来才显示出来的原初的思想。但是实际上，如果在传统观念中作品、本质和生活是不分彼此地混合在一起的，那么这种原初的思想就会把此三者统一起来，以此方式建构神话英雄的外表；因为在神话的领地里，本质、作品和生活事实上是统一的，否则这种统一性只能存在于任性文人的头脑之中。在神话里，本质就是魔性，生活就是命运，作品就是生活的形式，给前二者打上清晰分明的印记。在神话里，作品一并包含了生活的本质和内容。神话生活的标准形式正是英雄的那种生活形式，其中实用与象征是同一的；换言之，只有在这种形式里，象征形式及其象征的人类生活的内容才是可以理解的。但是这样的人类生活实际上是超人的生活，与真实的人类生活不同，不仅其存在形式不同，更主要的是内容的本质不同，因为真正人类生活的隐秘象征意义是以个体和活的人类的契合为基础的，但是英雄生活的显豁象征意义却既不与个体特殊性搭界，也与道德独特性无关。即使英雄的类型和规范是超

人的，他没有个性：英雄起着代表的作用，与道德责任感的独特性是分离的。他并非单独在上帝面前，而是代表人类站在他们的神灵面前。在道德领地，从爱国者的“为了大家”到救世主的牺牲，所有表征都具有神话的性质。

在英雄的生活里，类型性和代表性在任务概念中达到了极致。这种任务及其明显的象征意义把超人的生活与人的生活区别开来。降到地狱的俄耳浦斯和肩负十二大任务的赫拉克勒斯同样具有这种特点，神话诗人也与神话英雄几无区别。这种象征作用的最大源流来自星辰神话，英雄以超人式的救世主身份通过他在星空的作用代表着人类。俄耳浦斯诗歌的太初之词就用于这样的英雄：他的魔性就是像太阳一样的魔性，命运女神像月亮一样可变，他的命运像星辰一样无法避开。厄洛斯也没有越出它们的限制，只有艾尔皮斯（Elpis）是例外。因此作者在另外的太初之词中寻觅接近人类的某种东西时，碰上艾尔皮斯，绝非偶然之事。在所有的太初之词当中，发现只有艾尔皮斯无需解释，这也绝非偶然。同样绝非偶然的是，不是艾尔皮斯而是另外的四条严格准则构成了贡多尔夫的《歌德》的基本图式。因此，传记式研究方法存在的问题与其说是教条，不如说是这种演绎方式允许人们臆猜妄测；比如贡多尔夫的那本书就试图把歌德的一生描绘为神话。这种想法是可以考虑的，因为神话的因素在这个人的存在中确实发挥着作用；在观照《亲和力》这样的作品时，这种想法更值得考虑，因为它完全可以诉求作品中的神话行动。如果证明这种想法是正确的，就可以把小说中自主的意义层面分隔出来。如果证明不存在这样一个特殊领地，我们面对的就不是文学艺术作品，而是它的前身：魔幻写作。对歌德作品尤其是《亲和力》的每一次细读，都需要这种摈弃，以此才能看到赎救内容之中的明亮内核。

与神人生活相对应的准则以一种特有的移置形式出现于乔治诗派的诗人观。这个诗派把作品分给诗人，犹如把任务分给英雄，

诗人的命令就是神的旨意。然而，人从上帝那里接到的不是任务，而是强求，因此在上帝面前，不能赋予诗的生活以专有的价值。而且从诗人的角度看，关于任务的说法也并不合适，因为只有当词语从一切任务中解放出来时，才会出现真正意义上的文学艺术作品。这样的诗不是由上帝那里降临，而是从灵魂中深不可测的地方升起，它拥有人最深层的自我的一部分。在乔治诗派看来，诗歌的使命似乎直接来自上帝，这一使命不仅赋予诗人在人民中享有相对而言不可动摇的地位，也赋予他作为人所享有的最高地位。当然，这种地位完全是存疑的，因而他的生活所享有的至高无上地位在上帝面前也完全是存疑的。不过，与圣徒相比，诗人对人的本质的显现在程度上而不是类型上说是暂时的，因为诗人的本质是个体与其人民的群体生活的关系，而圣徒的本质却是人与上帝的关系。

这种没有思想的语言是混乱的深渊，导致乔治派成员的英雄观不可避免地产生了第二个混乱而致命的重大失误，成为贡多尔夫那本书的基础。[①] 即使“创造者”的头衔真的不属于诗人，它也已经以一种看不出其隐喻意义——即真正的造物主——的精神移置于诗人身上。的确，艺术家与其说是原始依据或创造者，倒不如说是起源或形式的给予者，他的作品绝不是他的造物，而是他的形式。可以肯定地说，不仅造物具有生命，形式也有生命。但构成二者之间关键性区别的基础是，只有造物的生命才毫无保留地参与了赎救的策划，而形式结构的生命却从不参与。所以无论用什么生花妙笔来形容艺术家的创造力，创造活动都能展示自身的原因，它只通过造物而不是艺术家的作品来展示这种原因。因此，那种不假思索地从“创造者”一词本身获取启迪的语言习惯

① 弗里德里希·贡多尔夫（Friedrich Gundolf），真名为弗里德里希·嘉德尔芬格（1880—1931），斯蒂芬·乔治的弟子，著名的文学批评家，1920年后任海德尔堡大学教授。1917年本雅明写作本文第一部分时，贡多尔夫是德国最强有力的批评声音。

会使人自动地把生平而不是作品看做属于作者的产品。然而在英雄的生活里，以斗争为形式的细节结构表现出完全透明的英雄象征意义，而诗人的生活却像任何其他人的生活一样，很少展示意义明确的任务，同样也很少展示意义明确且可以清楚论证的斗争。不过，仍然有必要构想一种形式：战斗中的形式是活的形式，在远离它的一边展现的惟一形式是那种在文学中变成化石的形式。于是那种曾经把作品蛊惑为生活，现在通过错误引诱使生活变回为作品中的化石的教义夺得了胜利，其目的是为了把诗人自我吹大的“形式”当作英雄和创造者的混合物，他们不再有相互区别的特征，而是显示出一种什么都可以是的深刻性。

在“歌德崇拜”中有一种最浅薄的教条，把歌德的生平看得比歌德的所有作品更伟大，这是内行们说出来的最无聊的话。贡多尔夫的《歌德》牵涉到这个问题。依此教条，歌德的生活无异于作品的生活。正如诗人曾经用一个明显矛盾的形象把颜色称为“光的业绩和磨难”，贡多尔夫也以一个极为朦胧的表象把歌德的生活变成这种光，最终与诗人的颜色或作品变成一类。对他而言，这样做可以得到两个收获：把道德概念彻底排除在视野之外；与此同时，把形式归功于这位英雄兼创造者的胜利者，从而获得一种亵渎的深刻性。因此他说，歌德在《亲和力》中“思索上帝的司法程序”。但是一个人的生活，哪怕是创造型艺术家的生活，绝不是创造者的生活。同样也不能以此来阐释把形式赋予自身的英雄的生活。贡多尔夫从这个视角出发展开他的评论。这种生活的物质内容并不是通过传记作者的忠实态度得以把握的——为了其中未被理解的东西，的确必须做这样的事情——也不是凭藉那种谦逊有加的真实传记材料来把握的，比如与这种存在有关的文献档案（它们本身是不可破译的）。相反，物质内容和真理内容被看做光天化日之下的东西，就像在英雄的生活中那样透明和相互对应。然而只有生活的物质内容是敞开的，其真理内容则是隐藏的。

个别特征和个别关系肯定可以弄清楚，但是无法弄清总体的情况，除非把总体性纯粹看做一种有限的关系。因为总体本身是无限的，所以在传记领域，既没有评论，也没有批判。在破坏这一原则的过程中，两本著作不可思议地撞在一起：一本是贡多尔夫写的，另一本是鲍姆加特纳写的；它们也许可以称为歌德研究中的两部针锋相对的著作。后者直接探寻真理内容（但是丝毫没有提及真理内容埋在什么地方），因此必定屡屡出现批评的失败，直至紊乱不堪的程度；而贡多尔夫则一头扎进歌德生活的物质内容，他势必自以为呈现了真理内容，因为人的生活不能与艺术作品相类比。然而，贡多尔夫在处理生平材料时所持的批评原则恰恰破坏了他的意图。如果说在生平材料的等级序列中，作品总是排在首位，书信——更不用说谈话——排在次要位置，那么对这种排列的惟一解释是，生活本身被看做一件作品。只有关涉到这样一种实体（作品）时，以生平材料为基础的评注才会比以其他材料为基础的评注更有价值。所以如此，只是因为通过作品这一概念，严格界定了诗人的生活所无法穿越的作品范围。那种等级序列也许是为了把原初的书面材料与起初的口头材料区别开来，但是只有对真正的历史而言，这才是一个关键的问题；传记尽管声称最信守内容，但是必须照顾到一个人的生活广度。可以肯定地说，作者在该书开头舍弃了传记的趣味，缺乏当今的传记写作常见的那种尊贵感，但是人们不致忘记传记下面的概念规范，如果没有那些概念规范，关于一个人的所有的历史思考最终会变成毫无意义的东西。因此毫不奇怪的是，随着该书内在的无形式性，出现了诗人类型的无形式性，让人想起贝蒂纳勾勒的那座丰碑，这个令人景仰的人物的巨大形式被消解得面目全非，雌雄同体。这样的丰碑是一种编造，用贡多尔夫自己的话来说，无能的逻各斯的形象原来与无节制的厄洛斯塑造的形象并无两样。

只有坚持不懈地质问这部著作的研究方法，才能敢于反对它的空幻性质。如果没有这一武器，就不可能从细节中引出结论，因

为它们裹着几乎不可穿透的术语盔甲。由此出现的是神话与真理之关系的意义，乃是所有知识的基础。这是一种相互排斥的关系。没有真理，因为神话里没有一清二楚的含义，因而甚至谈不上谬误。然而，由于几乎没有关于神话的真理（只有在客观事物中才有真理，正如真理之中才有客观性），所以就神话的精神实质而言，只有关于神话的知识。如果可能存在着真理，它也只能以承认神话为条件，即承认神话对真理是全然淡漠的。因此在希腊，从浑然不分的阶段走出来的真正的艺术和真正的哲学始于告别神话，因为艺术绝不像哲学那样以真理为基础，哲学怎么说也比艺术更多地以真理为基础。可是真理和神话的膨胀已经造成了无法廓清的混乱，这种起初的扭曲发挥出隐藏的效应，可能把贡多尔夫著作的几乎每一个句子都遮挡起来，防御批评的攻击。然而批评家的分内之事不是别的，就是像格列佛第二那样，揪住这些小人国里的一个小句子，不管它如何扭摆蠕动，复杂多变，在自己方便的时候对它做一番检查。"只有"在婚姻里，"悬在自然与文化之间的人所产生的相互吸引和拒斥才能统一起来。人的二元性就是：他有血液，与兽类毗邻；他有灵魂，与神性相依……只有在婚姻里，通过生养合法的孩子……两个人的命运和本能的结合或分离才能成为异教语言所说的一个神秘的现象或基督教语言所说的一件神圣的事情。结婚不仅是一种动物行为，而且也是一种奇妙的行为，令人迷醉。"这些话除了神秘而嗜血的用词，简直够得上那种甜腻腻的箴言的水平。而康德式的解释却非常稳当，它严格地指向婚姻的自然成分——性事，同时也能经过逻各斯通向神性的成分——忠实，因为逻各斯为神性所固有。如果没有真理，神性不会是生活的依据；如果没有神学，神性也不会是礼拜仪式的依据。相反，所有异教观念的共同特征都是崇拜压倒教义，无法参透的神秘性本身就是异教特征。贡多尔夫的《歌德》仿佛是他自己的小雕像下面的拙劣基座，显示出一个地地道道的信奉神秘教义的人，他仅仅由于忍耐便承受了哲学对神秘性的斗争，而神秘

性是握在他手里的一把钥匙。然而最具灾难性的思维方式是不顾一切地把已经开始摆脱神话的东西重新折回神话里面，当然，执意投入魔性会给那些以为在热带蛮荒之地无法停留的人敲响警钟——在热带丛林里，词语只影响自身，就像吱吱鸣叫的猴子，从一个枝头跳到另一个枝头，喋喋不休之后还是喋喋不休，只是为了不碰触地面，因为那会暴露出它们不能直立的事实。那地面就是逻各斯，它们本应站立在那里讲述自己。但是它们避开逻各斯地面时过于做作，因为在每一种神话思维的面前，甚至在一种神秘地获得的思想面前，真理问题都算不上问题。根据这种思维，把盲目的纯粹题材内容之土层当作歌德作品中的真理内容，是无足轻重的。如果不用知识（用一种类似命运的观念）来清洗真理内容，它会被多愁善感的东西所浸染，并且对那种知识予以特别防范。因此，与歌德形象的虚假宏大感一起出现的是关于那种形象的知识的虚假合法性。如果我们对这种知识的逻各斯进行考察并辅之以对其研究方法弱点的了解，就会触及到这种知识的文字命意并击中它的要害。这种知识以名称为概念，以公式为判断，在这样的知识里，语言必须展示的恰恰是只有它才能照亮的一片黑暗。依此看，人们必定不会再把这部著作看做老派歌德研究中的顶尖之作，因为它不仅没有良知，而且不能用自家的概念来衡量作品，尽管它曾唬住了语文学并被赞同为语文学的合法且伟大的后继者。这部著作的思维方式特别乖悖，几乎无从揣摩；它没有从哲学沉思中腾出一些心力来宣读句子本身，也许它不愿显出一副低下的成功的样子。

如果关于歌德的生平与作品之关系的见解存在着问题，那是因为无论神话世界在他的生活和作品里如何明显，都不能成为知识的基础。一个特殊的神话时刻完全可以成为内省的对象，但是另一方面，当问题关涉到作品和生活的本质和真理时，对神话的洞察即使注意到具体的关系，仍然不具备最终的决定性，因为无论歌德的生活或他的任何作品都不能在神话的领地里得到充分的

表现。如果这仅仅是一个生活问题，那么他的人性是最可靠的证明，而作品只是详细的教诲，也可以说生活中一直保密的斗争最后在作品中得到显现。而且只有在作品里，才能看到主体以及内容中的神话因素。在这种生活语境里，神话因素确实可以看做关于生活最终过程的有效证明。它们不仅仅以一定的深度证明歌德的存在里的神话世界，因为他身上进行着一种把自己从羁绊中解放出来的斗争，而且这种斗争以及那个世界的本质都在歌德的小说中得到了证明。在对神话力量的深切的终极体验中，歌德起而反抗它们，认识到只有通过不断的牺牲才能实现它们之间的亲和关系。如果说他在成年后的岁月里一再试图向那些仍然占据统治地位的神话秩序俯首称臣——这种努力不无内心的沮丧，但是也有铁的意志——那么这种努力在他力所能及的最后也是最困难的一次俯就行动之后，在他历经三十多年的婚姻斗争但最终缴械投降之后，彻底失败了，他把这一打击看做可怕的神话力量的象征。他的婚姻是在命运不佳的时刻强加于他的，结婚一年后开始写作《亲和力》，他以此记录了自己的反抗，反抗那个他在成年后已经与之握手言和的世界，他在后来的作品中更加有力地展示这种反抗。《亲和力》开启了他的最后一系列作品，它们都与他本人的情况关系密切，他的心直到最后都与它们一起跳动。如果人们能够理解他在 1820 年一篇令人难忘的日记里所说的他“开始读《亲和力》”，那么也就能够理解海恩里希·劳伯报道的那一幕场景所包含的无言的反讽意味：“一位女士对歌德谈起《亲和力》的题材时说：‘我一点也不赞成这本书，冯·歌德先生；它一点也不道德，我决不向任何女人推荐这本书。’——歌德听后沉默良久，最后颇为动情地回答道：‘我对您说的话很遗憾，因为这是我写的最好的一本书。’”最后系列的作品都在证实并陪伴着他的净化努力，努力不再进行什么解放工作。也许因为他的青春过快地从生活的红尘飞逝到文学的领地，所以一种可怕的惩罚性的年龄反讽使诗歌成为凌驾于他的生活之上的暴君。歌德躬身侍奉使他的生活成为

诗歌情境的那些等级秩序。这就是老年歌德对客观内容的沉思所具有的道德意义。《诗与真》、《西东集》以及《浮士德》第二部分成了这种掩饰的苦行的三个伟大文献。人们信任《诗与真》以及后来的那些逐日逐年的笔记并以此将他的生活历史化，但是这种历史化必须证明和发明这种生活中有多少是生活的元现象，即充满诗的内容、主题和“诗化”机会的生活内容。我们这里说的是诗境，它不仅与现代惯例定为诗的发明之基础的“体验的生活”不同，而且与之针锋相对。通过诸多文学史著作留传下来的一句陈词滥调是，歌德的诗是缘境而发的诗，意思是他的诗是关于经验的诗。那么他的那些最后也是最伟大的作品说的是与真理相对立的事情。因为情境提供的是内容，体验的生活仅仅留下情感。与二者之间的关系相关和相似的是天才（Genius）和奇才（Genie）的联系。按现代人的说法，不管在什么情况下，后者就其基本特点而言终究不是一个适于表达人与艺术之关系的称号。而天才这个词却能很好地表达这种关系，有荷尔德林的诗为证：

> 许多活着的人你未曾谋面？
> 真实就在脚下，就像踏着地毯？
> 天才啊，赤条条进入生活，无挂牵！
> 任凭物换星移，都是你的机缘！

这正是诗人的古老职业，从品达到梅利埃格，从科林斯地峡运动会到爱的时刻，都是吟诗作赋的大好情境（但往往也是有所为和有所值的情境），因此他从未想过以生活经验为基础。所以“体验的生活”这一概念只能说明还不足以产生诗的结果，这也是那种最崇高（因为最笨拙）的惟利是图思想最期望的一种结果，它与真理没有关系，不能从沉睡中唤醒它的责任心。老年歌德深入了诗歌的本质，恐怖地感觉到身边的这个世界缺乏诗境，但是仍然

想永远独步于那块真实的毯子之上。当他站在德国浪漫主义的门槛上时，已经很晚了。他以及荷尔德林，不管以什么样的形式皈依，不管如何转向那个群体，都未能加入宗教。歌德憎恶早期浪漫派的宗教。但是他们皈依并因此灭绝生活，为满足法则而作出无谓的努力，这在歌德心里反而点燃了熊熊的生命之火，因为他也曾屈从于那些法则。所有的激情都已耗干，于是他对玛丽安娜[①]的爱通过书信一直保持到生命的终结，他非常珍视他们的爱情，直到他们的相互爱恋公布十年之后，他仍然能写下《西东集》中那句最强有力的诗："在绸绢上再没有/写我工整的诗句。"这样的文学贯穿他的一生，最终在《浮士德》结尾时得到了最后的表达。如果这一系列作品是以《亲和力》打头的，那么无论里面有多少神话的影响，必定会看到一个更纯洁的承诺。但是在贡多尔夫那里，绝不会看到这种承诺。他像其他人一样，几乎没有讨论中篇小说《童年恋人的奇妙餐桌》。

《亲和力》本来计划写成依循《威廉·迈斯特的学习时代》轨迹的一个中篇，但是它后来的发展越出了轨迹。然而，小说仍然保留着原来的一些形式设想的踪迹，尽管它已经完全称得上一部长篇小说了。只有歌德此时炉火纯青的技艺才能防止中篇内在的那种冲破长篇形式的倾向。强力似乎压住了冲突，取得了统一性，因为通过中篇形式使长篇的形式变得高贵起来（可以这么说）。有力的艺术手法使之成为可能，不过，这种可能性也来自内容，作者拒绝把读者的同情心唤入行动的中心。行动与读者的意料大相径庭，始料未及的奥狄丽之死就是对这一事实的极好说明；这也显露出中篇形式对长篇的影响。正是在表现奥狄丽之死时，最生动地显露出一种断裂，在中篇中一直封闭着的行动中心最后以双

① 玛丽安娜·冯·威廉（Marianne von Willemer，1784—1860），歌德的抒情诗集《西东集》中的人物苏莱卡的原型。——英译者注

倍的力量表现出来。[①]正像R. M. 梅厄指出的那样，这种倾向还喜欢把故事分组安排。而且可以肯定地说，故事的形象生动性与绘画的生动性有着根本的不同，或许可以称之为可塑性，也许是立体性。这似乎是一个类中篇（novella-like），如果说长篇像个大漩涡，把读者不由分说地带入涡流里面，那么中篇则竭力拉开距离，把每一种生物都托出魔圈之外。所以《亲和力》尽管涉及广泛，仍然是一个类中篇。[②]就这个术语的效果而言，它并不比实际包含在里面的中篇更高级。在类中篇里已经创造了一种分界形式，由于这一事实，它与其他小说的差异比其他小说相互之间的差异更大。"在《威廉·迈斯特》和《亲和力》里，我们感到讲故事的人无处不在，它们的艺术风格完全是由此决定的。这里没有形式和艺术的现实主义……现实主义使事件和人完全依靠自身产生一种身临其境的效果，就像看舞台场景一样。可是在这里，事件和人只是'讲故事的人'站在后面讲述的'故事'，是感觉到的……歌德的小说就是在'讲故事的人'的范畴内展开的。"西迈尔不管在什么地方都用"背诵"一词来表示这种风格。[③]但是不管如何解

① 歌德在《亲和力》的第二部分插入一个中篇《奇异的年轻邻居们》。显贵家庭的两个孩子自小由父母订婚，但他们随着年龄的增长，互相越来越敌对。男青年参军，受到普遍爱戴和尊重；女青年无缘无故地日见憔悴。小伙子离家前夕，发现女子已经订婚，她也意识到自己爱这个青年邻居。就在他准备返回部队时，她决定自杀，同时宣布了她的爱情并请求为她复仇。年轻人邀请姑娘、她的未婚夫以及双方家庭同乘一艘大船游玩。他替瞌睡的船长驾驶，看出一个逃脱的机会；就在这时，姑娘跃入水中。年轻人弃船跳水救她，最后找到姑娘时，她已经奄奄一息。他背她上岸，进入一对新婚不久的年轻人家里，使她苏醒过来。那对新婚夫妇把自己的结婚外套给两个赤身裸体、不期而至的来客穿上。当大船最后靠岸时，这对年轻人从树丛里出现了，并且喊着"祝福我们！"——英译者注

② 此后本雅明一直把"亲和力"用作复数名词，他似乎总是径直想到《亲和力》的内容，想到那些亲和关系本身。——英译者注

③ 格奥里格·西迈尔（Georg Simmel，1858－1918），社会哲学家和社会学家，以《金钱的哲学》（1900）为起点建立了现代性理论，并且在《大都市与精神生活》等批评论文中继续发展这一理论。他的著作对后来的社会哲学家产生了巨大影响，其中有些人是他的学生，如本雅明、恩斯特·卡西尔、恩斯特·布洛赫、乔治·卢卡契等。——英译者注

释《威廉·迈斯特》的这种现象，就《亲和力》而言，这种现象的根源是歌德不无嫉妒地竭力在他的文学作品包含的生活范围里保持绝对的统治地位。这种对读者的约束是古典中篇形式特有的标记，卜伽丘有他自己的中篇小说框架，塞万提斯为自己的中篇写下序言。不管《亲和力》的小说形式如何引人注目，它恰恰是对这一类型和样态的强调和夸张，显露出它是一种类中篇。

插进一个中篇只会使残存的含混变得更加模糊，因为作品的主体部分越是把插入的中篇只当作一个纯粹的例证，它就越是必须像一个真正的长篇。《童年恋人的奇妙餐桌》的章法意义就是以此为基础的，即使仅就形式而言，它也是一个典型的中篇。而且，歌德想把这个故事确立为典范，对它的重视不亚于整个长篇，甚至超过了长篇。虽然故事讲的事件在长篇里构思为一个真实事件，但是故事具有中篇的特点。“中篇”一词有严格的所指，正如“长篇”指的是作品的主体。如此构想的中篇形式（即中心的不可触及性，也就是作为本质特点的神秘性）的法则特点是非常凸显而清晰的。在这种形式里，灾难是神秘的，作为激活故事的原则被引入故事中心，但在长篇里，灾难的意义仍然是现象性的，是对灾难的总结。灾难的激活力量尽管在长篇中也有对应部分，但是并不清晰，如果不对读者加以引导，中篇就会像《愚蠢的朝圣者》那样既缺乏独立性又很难猜透。但是在这个中篇里，光线异常清晰。所有的一切自始就处在高峰，轮廓分明。白日的光亮照进长篇那尘封的阴间。它以一种居高临下的风格面对长篇，与此相对应，它的人物是真正的无名者，而长篇中人物的无名性却是部分的和不确定的。

中篇里的人物随着他们的生活越来越封闭而在所有方面越来越受到人际环境和亲戚友朋的包围。尽管长篇中奥狄丽在她所爱之人的催迫下舍弃了父亲的大奖章以及对家的记忆，为爱作出了全部奉献，但是在中篇里，即使那些已经结合的人也没有感到自己独立于父母的祝福之外。这一点小小的差异成了这对恋人的最

大特点，因为可以肯定的是，恋人们与父母家庭已经有了一种成熟的关系，同样肯定的是，他们改造了家的内在力量，如果他们有一人仍然陷在家里，另一个就会以自己的爱使恋人挣脱出来。换种方式说，如果说恋人们有什么标记的话，那就是对于两人而言，性的深渊和家的深渊都已经封闭了。为了实现这一爱情图景，并不需要怯懦地避开父母的视听，那是爱德华强加于奥狄丽的事情。恋人们的力量胜利了，而父母即使都在场也显得黯然失色。在中篇里，衣服意象显示出他们有多大的能力把对方从所有束缚中解救出来，孩子们穿上这样的衣服，父母就很难认出来。中篇里的恋人们不仅与父母有联系，而且与其余的人际环境有联系。对于长篇里的人物而言，独立性只是更加严苛地在时间和地点环境上决定了他们向命运的屈从；可是对于中篇里的人物而言，随着他们的不幸达到极点，旅行中的伴侣肯定面临着摔伤的危险，但这具有无限的价值，说明任何力量都不能把恋人们从自己的人际圈子中赶出去。长篇中人物的生活方式尽管是完美的，但实际上，每个人和每个时刻都无可挽回地把自身排除在平安的群体之外，直到牺牲。中篇里的人物并不通过牺牲以获得自由。姑娘那致命的一跳并不是牺牲的意思，作者以极其细腻精确的方式表明了这一点。事情完全是她秘密策划的，她把花环扔给年轻人，意在说明她并不想“美丽地死去”，像祭品一样带着花环去死。而小伙子的专心开船则证明他无论是否知情，他并没有参与“牺牲”。他们不会为错误地构想的自由冒任何风险，因此他们中间也就不会发生牺牲的事情。相反，他们中间发生的是决策行为。自由和命运均被排除在年轻人的拯救决策之外。正是空幻的自由斗争使长篇中的人物遭到命运的打击。中篇里的人物站在自由和命运之外，他们的勇敢决策足以将企图压倒他们的命运撕碎，足以看清自由可能使他们的选择变成虚无。这就是他们的行动在短暂的决策时刻所包含的意义。两人都潜入生活之流，这一事件中的生活之流所具有的善的力量绝不亚于另一事件中水流的那种死亡力量。后一

情节对穿着婚礼服的化装舞会进行了充分的说明，南妮把为奥狄丽准备的尸衣看做她的"嫁衣"。完全可以依此解释中篇的那种怪异特征——即使没有神话的类比，也能发现这一特征——并且把恋人们的婚礼服看做转换了的尸衣并因而不受死亡的影响。结尾时显示，他们的存在已经变得安然无恙，因为他们的衣着连好友们也辨认不出，因为船在他们结合的地方靠岸这一意象让人感觉到已经没有命运，其他人总有一天也会到达他们这个地方。

综上所述，可以毫不迟疑地说，这个中篇在《亲和力》的结构中具有决定性的意义。即便说只有在主体故事的框架内才能理解中篇的细节含义，通过上面讨论也可以肯定地说，长篇的神话主题与中篇的神话主题是对应的，是赎救的主题。因此，如果说神话在长篇中是主题，那么在中篇里可以看做反主题。它的题目就表明了这一点。正是对于长篇里的人物而言，那些邻居的孩子们才必须显得非常"好奇"；转身而去且情感受到深深伤害的人们也是那些人物。这种伤害与中篇里的秘密是一致的，也许连歌德也在许多方面不清楚那个秘密。这种伤害成为他的外部动机，但并没有因此剥夺秘密之事的内在意义。长篇里的人物显得更为孱弱和缄默，尽管在读者眼里他们显得很真实，而中篇里结合的一对恋人在最后的反问句问号的拱门下消失了，可以说消失得无踪无影。早已准备就绪的退出和消失难道不是幸福吉祥的暗示？这种琐细的幸福后来被歌德用作《新梅露西娜》[1]中的惟一主题。

Ⅲ

在你认识这个星球上的身体之前，

① 《新梅露西娜》是歌德的一个童话，1817年第一次出版，后收入《威廉·迈斯特的漫游时代》。讲述一个质朴的理发匠和矮人国公主的故事，公主为了得到理发匠的爱情并使她这一脉绵延下去，长成了正常人的身高。——英译者注

我把你的梦筑在永恒的群星中间。

——斯蒂芬·乔治

那些对所有自以为贴近作品的艺术批判感到不快的人并没有从中看到自己的想当然梦幻的余象，但是他们的不快倒也证明艺术的本质已经被严重忽视了。不能反对他们抱怨，因为现在越来越清楚地表明艺术起源是受到严格限定的。不过，也许有一种形象能够以最直白的方式向情感诉说简单的真理。假设我们认识一个漂亮且很有吸引力但很难猜透的人，他有秘密。窥探他的秘密会受到谴责。可是，肯定允许打听他有无同胞手足，他们的天性是否也不能解释这个怪人的性格之谜。批判就是以这种方式力求发现艺术作品的兄弟姐妹。而且所有真正的作品都在哲学王国有自己的同胞。哲学问题的理想形式毕竟是通过这些人物来展示的。哲学的总体，它的体系，比它的所有问题加在一起所要求具备的力量更大，因为解决所有这些问题时必须通过提问才能获得统一性。也就是说，如果能够获得统一性，解决所有问题就像回答提问，那么旨在寻求这种统一性的提问就会一个接一个而来，答案的统一性和所有其他的问题及答案都建立在这样的提问之上。可以说，没有任何提问能够把哲学的统一性囊括在其探问的限度之内。通过探问寻求哲学统一性的这一非存在的问题概念在哲学中发挥着问题范式的功能。然而，即使根本不可能通过探问建立哲学体系，也存在着与问题范式关系密切但并不提问的建构。它们就是艺术作品。艺术作品并不与哲学本身发生竞争，只是通过问题范式与哲学具有一种最深的亲和关系。可以肯定地说，根据范式本质中的这种法则性，范式只以多样性表现出来，但是并不表现为问题的多样性，而是潜藏在作品的叠合之中，批判的任务就是发掘这种问题范式。通过发掘，问题范式以其特有的形式显现出来，因为批判最终表明可以把作品的真理内容论证为最高的哲学问题。然而，论证到此为止，好像敬畏作品，也好像尊重真理。

论证的可能性的确可以变成现实性，只要哲学体系可以成为探问的对象并因此把自身由问题范式转换为范式的存在——绝非既定的存在。然而，即便如此，也只是说作品中的真理并不能看做一种答案，可以肯定地说，它是一种要求得到的东西。因此，如果说美的一切都与真有某种联系，真在哲学中的实际地位是可以确定的，那么这也就是说在所有真正的艺术作品中都可以看到问题范式的出现。所以人们就看到，从小说的基础到它的完美图景，自思索开始那一刻起，艺术作品的向导就是哲学而非神话。

奥狄丽就是在这一向导的带领之下往前走的。小说毕竟是在这个人物身上最清楚地显示出离开神话世界的倾向，因为即便她是隐秘力量的受害者，仍然可以说恰恰是她的天真使可怕的命运降临于自身，她的无辜符合那个古老的要求：祭品就应该是无辜的。天真可能指思想的无瑕，就此而言，这个女孩人物身上肯定没有显示出这样的天真无瑕（这种不可触及性在露西安娜身上却成了一种过错）；不过，她的整个自然的行为使她成为一个仿佛神志不清而不可指摘的人，尽管奥狄丽在爱欲以及所有其他领域都表现出完全被动的特点。维尔纳的十四行诗还颇为不恭地宣布，这个孩子的童贞行为并非出于自觉。但是这样一来岂不更加难能可贵？歌德通过描绘她与婴儿时的耶稣以及她把溺死的夏洛特的孩子抱在怀里等情景，表明她的天性深处是多么纯贞。奥狄丽与这两个孩子在一起，但她并没有丈夫。作者要说的不止于此。“栩栩如生”的画面描绘出上帝之母的恩德与纯洁，超越了所有的伦理戒律，但这只是人造的画面而已。稍后的一幅自然画面显现出已经死去的男孩，揭示出童贞所包含的本质，这种神圣的不育状态绝不比那种把配偶们撮合到一起的不纯洁的性躁动更高级，况且童贞特权只有在推延丈夫妻子的结合并使他们失去对方的过程中才是有效的。然而就奥狄丽这个人物而言，童贞的要求走得更远。它与自然生活的天趣相似。这种异教的或神话的天然贞洁观至少

与基督教的处女贞洁理念有关，这些观念都非常极端并产生了种种后果。如果说神话的原初罪愆感是在赤裸裸的生命的性冲动中寻找依据，那么基督教思想则在这种冲动被最大限度地排斥在强烈的表达范围之外的情况下寻找依据，也就是在处女生活中寻找依据。但是这种自觉的或起码是清楚的意图所包含的谬误会导致严重的后果。可以肯定的是，如果说生命有自然的罪责，那么生命也有一份自然的纯洁。然而，后者并非与性感捆在一起，甚至不是以一种否定的方式捆在一起，而是仅仅与它的对立面，即精神捆在一起（精神同样也是自然的）。正如人的性生活可以成为自然罪愆的一种表达，以多样性构成的统一个性为基础的精神生活也能成为自然天真的表达。这种个体精神生活的统一就是“性格”。清楚明确是性格的基本要素，精神生活与所有纯粹的性现象应该区别开来。把复杂的性格归诸一个人只能意味着错误或正确地否认他的性格，可是对于赤裸裸的性生活表现来说，对它的承认仍然不失为对它的模糊意义的了解。处女童贞就证明了这一点。完好无损的状态具有明显而重要的歧义性，因为被看做表征内心纯洁的东西恰恰受到欲望的的最大青睐。然而，即使那种无智无识的天真也是歧义的，因为爱恋正是以这样的天真为基础颇有几分不情愿地变成了欲望，这种欲望却被看做罪过。而且这种歧义性恰恰以一种极为典型的方式回到基督教的童贞象征：百合花。这种植物花形素朴，花萼洁白，散发出一种已经几乎不属于植物的芬芳。作者还将一份危险的奇迹般的天真赋予奥狄丽，这与她以死完成的献祭是紧密联系的，因为作者以此显示她的天真，使她不致摆脱那种完美境界的魅力。天真无瑕在她这个形式上展示出来的不是纯洁而是假象。这种不可触及的假象将她置于她的恋人所无法企及的位置。在夏洛特的存在中，也暗示了这种类假象（semblance-like）的天性，但完全是看似纯洁和无可挑剔，实则对朋友的不忠却破坏了这种类假象的天性。甚至她作为母亲和家庭主妇的外表，看上去也很像一个幽灵，被动性与她的身份是极不

吻合的。她的高贵正是以这种不确定性为代价的。因此，从最深层次看，她与奥狄丽并无不同，是众多幽灵中惟一的假象。所以总的来说，如果要看清这部作品，绝不能在四个当事人物之间的对照中寻找答案，而是必须在他们与中篇里恋人们之间同样强烈的对照中求得答案。主体故事里人物之间的区别更多地是一对人物与另一对人物之间的事情，而不是个体之间的区别。

真正的自然天真与含糊的完整性以及神圣的清白几无关系，奥狄丽的本质是否也有这样一份自然天真？她有性格吗？她的表达是自由而开放的，但并不表明她敞开了心扉，那么我们能看清楚她的天性吗？恰恰相反。她沉默寡言，无论她说什么或做什么，都不会改变她沉默寡言的性格。她像达佛涅女神那样上举乞求的双手，显得像植物一样哑然无言，她的存在被掩饰起来，甚至在最痛苦的时候也模糊不清；倘若别人碰上这样的情感，谁都会最清楚地表明自己的存在。她为何决定死，在小说结束之前一直是个秘密，连她的朋友们都不知道，甚至隐藏得如此之深，恐怕连她自己也不清楚。她的决策的道德本根就是这种隐秘性。如果说道德世界的一切是通过语言精神得到阐发的，那么决策也如此。如果没有词语，而且严格地讲，如果不因此变成交际的对象，任何道德决策都不可能进入生活。所以就奥狄丽的沉默而言，她生命中的死亡意志很难说有什么道德性。实际上，潜藏在死亡意志之下的不是决策，而是冲动。因此她的死不是神圣之举，她似乎也含糊地表达了这一点。如果她承认自己迷失了“道路”，那么她的意思只是说只有死亡才能把自己从内在的毁灭中拯救出来。因此死亡完全可能是一种补赎，这当然是命运意义而非神的绝对力量意义上的补赎，因为对于神的绝对力量而言，人是不能自己决定生死的，死亡是神加诸人的东西。奥狄丽的死就像她的童贞一样，纯粹是灵魂的最后一个出口，只有通过它才能逃脱毁灭。在她的死亡冲动中，诉说着安息的愿望。歌德确实指出死亡意志是她天

性中固有的东西。如果说奥狄丽是被剥夺了食物而死的，那么歌德在小说中也清楚地表明，她即使在心情愉快的时候，也往往对食物深恶痛绝。奥狄丽的存在并非不道德，贡多尔夫甚至认为她的存在是神圣的，与其说因为她反对婚姻解体，不如说因为她在表面上和实际上至死都屈从于一种命运的力量，像植物一样毫无决策地生长着。她在命运附近盘桓，既是有罪的，又是无辜的，这使她乍看之下有一种悲剧性。所以贡多尔夫就说，“作品凄婉动人，其悲壮和震动之大不亚于索福克勒斯的《俄狄浦斯王》”。在贡多尔夫之前，安德列·弗朗索瓦－波塞已经在他那本虚浮浅陋的关于《亲和力》的书里说过类似的话。但这些评语是最大的谬论，因为决策行为在英雄的言语里达到了顶点，下面是神话的罪愆和无辜相掺合的深渊。在远离罪愆与清白的一边，是此时此地的善与恶，只有英雄才能达致这样的境界，一个犹豫不决的女孩永远不可能做到这种事情。因此，赞美她“悲剧性的净化”，完全是费话。这样的悲苦结局是最缺乏悲剧性的。

但是并非仅只这里才显示出无言的冲动，在道德秩序的光环里，奥狄丽的生活似乎也缺乏根基。然而，好像只有对这部作品丝毫没有同情心的批评家才会这么说；只有像见识平庸的尤利安·施密特这样的人才会向对这些事件没有偏见的读者提出如此直接的问题：“假如激情真的比良知更强大，那就无话可说了，但是实际并非如此，那么如何理解这种良知的沉默呢？”“奥狄丽做了错事，她后来对此深有悔悟，甚至过分地悔悟。但是她为什么没有早一点悔悟？……像奥狄丽这种本性和教养都不错的人怎么可能感觉不到自己对爱德华的行为会伤害善待她的施主夏洛特？”凡是了解小说的内在关系的人都不会反对这些质问的正当性。如果没有看出小说的道义特点，就不会看到小说的本质，因为不能把这种道德的缄默看做个性特征，这缄默具有一种无声的效果。它不是在人的界限内决定的。由于缄默，假象进入了最高贵的存在的心灵。这使我们奇怪地想起沉默寡言的米娜·赫尔兹利，她死

于老年精神错乱。行动表现出来的无言的明晰性是一种类假象，而且实际上那些以此来保存自己的人，他们的内心生活不仅别人看不清，连他们自己也看不清。最终而言，只有在奥狄丽的日记里，才能稍许看到她似乎仍然躁动着人的生命。她的整个语言赋予的存在最后越来越需要这些无声的注解。但它们仅仅是为一个慢慢死去的人竖起的纪念碑。它们揭示出也许只有死亡才能撕开的秘密，让人们习惯地想到她已经离去了。它们宣布了活人的缄默，也预言她将永远失去声音。类假象贯穿了这个写日记的姑娘的一生，甚至深入了她的超然的心境。如果说这种日记是危险的，过早地袒露了萌芽于灵魂中的记忆，使它结不出果实，那么当精神生活仅只在日记里表达时，这种危险性就必定是致命的。然而，内化的存在所具有的全部力量最终来自记忆。只有记忆才能使爱情具有灵魂。在歌德的追忆里，这份爱情仍然活着："啊，你还时常和我们一起生活/我的妹妹，我的贤妻。"通过这样的联想，美能够与记忆常在；因此，如果没有回忆，就不会有绝色的美。柏拉图在《斐德若》中证明了这一点："一个人只要摆脱神秘，就会立即看到真正表达美的像神一样的面孔或像身体一样的形式；他先是战栗，继而畏惧，然后像看到神一样敬服。但是因为怕别人以为他是疯子，他就为自己的所爱作出牺牲，就像对一个圣像献上祭品……看到这一景象，他回忆到那种美的形式，看见她重新坐在神圣的宝座上。"

奥狄丽的存在并没有唤醒美在其中仍然是最重要和最基本的内容的记忆。所有关于她的"好印象都来自她的外表。尽管日记很厚，但她的内心本质仍然是封闭的。她比海因里希·冯·克莱斯特的任何一个女性人物都更加沉默寡言。"根据这一见解，尤利安·施密特用旧时那种极为精确的批判风格说："这个奥狄丽不是诗人精神的亲生子，她被构思成罪人，是迷娘[1]的双倍回忆，是

---

[1] 迷娘是《威廉·迈斯特的漫游时代》中威廉收养的女孩。

从前马萨齐奥或齐奥托的绘画人物。"的确，在奥狄丽这个人物身上，史诗与绘画的界线重合了。作为活的存在的一个基本内容，美丽的外表并不在史诗的题材范围之内。但在小说里，美丽的外表却是中心。如果有人说奥狄丽的美丽是这部小说发生的一个基本条件，那绝对不会言过其实。只要小说的世界还依然存在，这种美就不会消失，这个姑娘的棺材就不会盖上。在这部作品中，歌德远远地落后于有名的荷马史诗式的对美的描绘，海伦对帕里斯的嘲弄方式比奥狄丽的那些词语更加有力果断，但最主要的是，在表现奥狄丽的美丽时，歌德并没有遵守墙上收集的那些古人遗训和规则。那些赠给奥狄丽的名言甚至违反了小说家自己的形式法则，结果把她从作者自己治理的史诗层面上驱除出去，把一种他自己无需承担责任的奇怪的活力传到她身上。因此，她离荷马的海伦越远，就与歌德的海伦越近。她的天真是含混的，她的美是一种类假象，她就这样伫立着期待死亡的补赎。从她的外表也可以看出一种幻化作用。

歌德在处理像希腊女人这样的情节和形象时，展示出无与伦比的技巧，他以戏剧的再现形式、甚至通过戏法进行描绘。从这个意义上说，如果有人认为歌德从未写过浮士德哀求泼瑟芬将海伦赐予自己这样的场景，那只是一件偶然的事情。然而在《亲和力》里，魔性的幻化原理也成了诗歌谋篇布局的中心考虑，因为只有假象才需要幻化，就奥狄丽而言，那是一种活生生的美的假象。这种强烈、神秘和不纯的幻化以最强有力的方式表现为"题材"。于是作者给行动加上的那层地狱的晕光得到了认可；他站在自己的诗歌礼物的凹地前，犹如奥德修斯手握出鞘的利剑站在流淌血水的沟渠前，像他那样挡开渴盼的幽灵，只容忍他准备简要提及的那些人。这种缄默是奥狄丽的幽灵身世的表征。正是这样的身世产生了计划和执行中特有的那种曼妙乃至矫揉。这种程式性主要见于小说第二部分的布局（在完成了基本构思之后，对这种布局进行了很大的扩展），而且带着明显的风格标记，表现为无

数的排比、比较、限定语等，很接近后期歌德的风格。格莱斯[1]正是在这个意义上向阿尼姆宣称，《亲和力》中的许多东西在他看来“好像是打磨出来的，而不是雕凿出来的”。这句话可能特别适用于《箴言与思考》。而且，即使那些只适于哲学研究之用，离开了美学的通信也存在着诸多问题。不可否认，作者在那些通信里也侵占了属于幻化程式的领地。这就是为什么它们也往往缺乏最终的直接性和艺术生动性、亦即缺乏形式的原因所在。在小说中，这种形式并不建构人物形象，人物更经常地凭藉自身的权威作为神话人物而不拘形式地插入作品。小说犹豫不决地戏逗人物，即以一种奇异花哨的方式建构人物，完成了人物建构，随即又振振有词地拆解人物。可以把小说的这种效果看做某种固有问题范式的表达，后者使这部小说与其他小说区别开来；在别的小说里，读者自己意识不到的情感以及对那些情感的挫败如果不总是最高阶段上的作品效果，至少也是最主要的作品效果。一种混乱的力量在相近人物身上上升为澎湃的热情，在较远的人物那里则成为令人愕然的东西。这种力量一直为该小说所特有。只有健全的理性才能与之相匹，在理性的保护之下，可以把心灵交给作品的充沛而神奇的美。

幻化是否定形式的创造。它也要求从虚无中产生一个世界。艺术作品与此二者没有任何共同之处。艺术作品并非出自虚无，而是来自混乱。不过，艺术作品终将无法摆脱混乱，正如依据射气学说创造的世界无法避免混乱。艺术创造既不是从混乱中“制”出什么东西，也不是渗透在混乱之中。人无法从混乱的要素中幻化出假象。此为公理。不过，形式可以暂时地把混乱幻化为世界；因此，艺术作品似乎只有变成纯粹的假象并且仍然是一件艺术作品时，才可能不受幻化魔力的影响并有完整的生命。作品中波动的

---

① 乔瑟福·冯·格莱斯（Joseph von Gorres，1776－1848），记者和历史学家，重要的自由派报纸《莱茵河信使报》的出版商。——英译者注

生命必须看似化石，仿佛刹那间被魔法镇住。作品里存在着纯粹的美，纯粹的和谐，它们冲决混乱（而且实际上只冲决混乱，并不冲决世界），但这种汹涌之势只会激活作品。缚住这假象、镇住这运动、打断这和谐的是“不言”(the expressionless)。这样的生命便是神秘的基础，这样的石化过程便是作品的基本内容。正如一声断喝能在断喝的当下从一个女人的遁辞中得到真实，同样，不言能迫使颤抖的和谐停住并通过对方的抵抗使抖动永驻。在永驻的过程中，美丽必须为自己的存在辩护，然而现在，这一辩护过程似乎被打断了，因此它正是全凭那种抵抗才获得了自身内容的永恒性。不言是批判的暴力，它虽然不能把艺术中的假象与本质分开，但可以阻止它们混合。它把这暴力看做道德宣言。在不言状态中，真拥有崇高的暴力，仿佛它可以依据道德世界的律令决定现实世界的语言。它击碎了仍然留存在所有美丽的假象中的混乱遗产：虚假，谬误的总体性，即那种绝对的总体性。只有不言才能成全作品，把它击成一堆碎片，击成一个零散的真实世界，击成一个象征躯干。不言是一个语言和艺术而非作品或文类的范畴，这可以通过荷尔德林的《〈俄狄浦斯〉注解》中的一段话得到很好的说明。这段话可以用作悲剧理论的基础，但是它对于一般艺术理论的根本意义似乎还没有被人们所认识。这段话说：“因为悲剧的传输实际上是“空缺”，至少是受约束的。——在传输所呈现的再现节奏序列中，诗律上所称的停顿、虚词、反节奏的断裂等，均为必要的因素，亦即以此适应再现高峰不断涌现的变化，结果很快就出现了再现活动本身，而不是再现的变化。”在写下这段话几年前，荷尔德林曾经把“西方的朱诺式的克制”设想为所有德国艺术实践最难企及的目标，这种“克制”只是诗律“停顿”的另一名称，所有的词语与和谐一起在克制中同时静止，放出所有艺术媒质里面的一种不言的力量。这在希腊悲剧中最为明显，此外在荷尔德林的赞美诗中也尤为突出。在悲剧中感觉到“不言”是英雄的巨大沉默，在赞美诗的韵律中感觉到“不言”是一种抵抗

的力量。的确，这种节奏特点最容易被说成诗人之外的某种东西打断了诗的语言。这就是“赞美诗很少被赞‘美’的原因（而且完全可以说人们永远不会称它为“美”的诗）”。如果说在那种抒情诗里，艺术作品中可以把握的限度是不言，那么在歌德的诗里，可以把握的限度是美丽。跨出这种限度的一个方向是疯狂的后代，另一个方向是幻化的外表。就后一方向而言，德国诗歌可能连一步都不敢越过歌德，否则会无情地陷入一个假象的世界，鲁道夫·博尔夏特[1]曾经描绘过那种诱人的景象。的确有充分的证据表明，即使博尔夏特的师傅的作品也并不总是能摆脱最贴近师傅的天才的那种诱惑：情不自禁地幻化出假象。

因此，歌德在回忆这部小说的写作情况时说：“在这个躁动的时代，能够躲进静谧的激情深处的人确实是幸福的。”如果可以说激荡的表面与宁静的深处之间的反差只能使人想到飞逝的流水，那么策尔特更加直白地使用了这个比喻。策尔特在一封写给歌德的信里谈到小说：“最终适合于它的是一种清澈的写作风格，各种快疾之物穿梭往来，翻飞俯游，但不会迷误或迷失。”策尔特的说法从未得到充分的重视，但是它澄清了作者的这种幻化了的形式与水的幻化反映之间的关系。它超出了文体学的范畴，直指那个“快乐之湖”的表意，最后指向整个作品的意义。正如类假象的灵魂具有歧义性，既指无瑕的清澈，也指向深处的黑暗，水流也承载了这种奇异的魔力。一方面，它是黑色的、阴暗的、深不可测的；但是另一方面，它是反映的、清澈的和可以澄清的。这种歧义性的力量曾经是《渔夫》的主题，在《亲和力》里成了支配激情本质的力量。歧义性进入了小说的中心，但它也朝后指向小说中美丽的生命形象的起源，使形象清晰可辨：

---

[1] 鲁道夫·博尔夏特（Rudolf Borchardt，1877—1845），保守的作家和小品文作家，他光扬了古代和中世纪的重要的文学样式。——英译者注

女神阿芙洛狄特从中升起来的那种要素，就是美的真正居处。用流水、用清泉把她赞美；有一个海洋女神名叫“美流[1]”；从海洋神女中站出来美丽无比的伽拉忒亚；无数美足女儿从海的诸神那里出来。当流动的要素首先冲洗行者之脚的时候，弄湿了众女神的美足，把美到处播扬；当希腊人在他们的创作中描绘美足时，总是把银足西蒂斯视为诗歌想像的范本……赫西俄德没有把美赋予任何男人，也没有赋予任何被认为是阳性的神；美丝毫不表示内在的价值。美似乎绝大部分显现于女人的外部形式，与阿芙洛狄特和海中神女的生命形式联系在一起。

正如尤利乌斯·瓦尔特在《古代美学》一书中所说，如果纯粹美的生命（根据神话所显示）起源于和谐—混乱的波浪运动，那么奥狄丽应该来自更深的地方。亨斯腾伯格刻毒地想到奥狄丽的“神女之餐”，维尔纳试探性地想像那些“可怕而温柔的海中精灵”，而贝蒂纳则以绝对肯定的口吻强调最深层的联系：“你爱她，歌德——我早就有此怀疑。维纳斯从你那白浪汹涌的激情之海冲出，播撒下无数的珍珠泪之后，带着超自然的灵光重新化入大海。”

由于奥狄丽的美是类假象，所以朋友们对她的拯救也不具有实质性。如果美也是类假象，那么美所神秘地承诺的生与死的和解也是类假象。美的祭献就像美的花朵，毫无结果，只是对和解的类假象的一种调和。事实上，只存在着与上帝的和解（或复圣）。这是真正的和解，个体与上帝和解。个体只有通过这种方式，才能与其他人和解。而类假象的特点是，个体想要别人互相宽容，以此获得与上帝的和解。类假象的和解与真正的和解之间的这种关系再次引发了长篇与中篇的对立。困扰过年轻时的恋人们的争

[1] “美流”（Schonflies）也是本雅明母亲少女时的名字。——英译者注

吵是为了使他们的爱达到真正的和解，甚至为此而甘冒生命的危险；有了这种真正的和解，他们的爱的契合就会久长。与上帝的真正和解只有通过摧毁一切秩序或自己置身的一切秩序才能获得，然后才可能在上帝的和解面前看到被摧毁之物的复苏。因此可以说，蔑视死亡的一跃是他们为和解而竭尽全力的标志。在上帝面前，他们每个人都是单独的。只有这种随时和解的态度才能让他们得到宁静和平安和对方。和解完全是人间之外的事情，几乎不是小说中的一个具体描绘的对象，它在人间反映为兄弟之谊。那种宽容和友善也许算不上高尚，只是增加了小说人物之间的距离。虽然歌德不惮其烦地描绘一个年轻女子的粗暴行为，但是他们绝不会互相宽容，因为他们总是避免公开争吵。痛苦何其多，斗争何其少。于是便窒息了所有的结果，从未呈现为外部的敌意、复仇、嫉妒，但是也没有内心的哀伤、羞愧或绝望。有仇未报者的绝望行动是不可能与奥狄丽的牺牲同日而语的，她不是把最珍贵的善交在上帝手里，而是把最大的负担交给上帝并预示他的旨意。因此她的假象丝毫没有真正的和解所具有的那种摧毁一切的特点，她的死亡与一切痛苦和暴力都无关。不仅如此，邪恶的天意还把一段可怕的困难时间摊给那些平和善良的人们。作者的数百次沉默完全可以看做事物整体过程的一部分，即，根据伦理法则，当激情企图与资产阶级富裕平安的生活签订和约时，它就会丧失所有的权利和幸福。这是作者打算跳越的断沟，但结果却使人物像梦游者那样颇为肯定地跨上纯粹的人类文明性这条窄路。作者非常懂得如何把明晰性从自身以及他人中排除出去，但是高贵的克制和控制并没有把事情掩饰起来。（史蒂福特在这一点上紧步他的后尘。）无声的约束把这些人封闭在人类习俗亦即资产阶级习俗的圈子里，希望以此拯救他们的激情生活，这其中包含着隐秘的僭越，它要求得到隐秘的赎救。法则仍然是统治他们的力量，但是总的来看，他们躲过了法则的判决。从外表看，他们免于判决，但实际上只有牺牲才能拯救他们。因此，他们应该得到的和谐与

宁静并没有实际降临，他们的歌德式的生活艺术恰恰更接近狂暴的激情，因为这只是暴风雨前夕的宁静。不过在中篇里，是从暴风雨到宁静。爱引导和解，而美只是一种和解的假象，仍然与别人一起留在后面。

对于那些真正相爱的人来说，爱人的美并不是决定的因素。如果他们始于美的吸引，就会经常因为更可观的美而忘记原来的那份美，结果当然是仅只在记忆中一再地意识到原来的美，直到最后。否则就是激情。美的任何衰减，哪怕丝毫的衰减，都会使美变得令人绝望。美丽的女人是对爱情的最珍贵的恩惠，而最美丽的女人是对激情的最珍贵的恩惠。所以不赞成也是一种激情，朋友们因不赞成而离开了中篇。对他们而言，对美的投降的确是无法忍受的。狂野不羁污损了中篇里的那个年轻女人，但是并非露西安娜的那种虚无和破坏性的狂野，而是一个高贵生灵的那种急迫的疗治性的狂野：无论这种狂野表现得如何优雅，仍然足以使她丧失美的标准表现。这个年轻女人并不是本质上的美。奥狄丽即其人。甚至爱德华也如此：这对恋人并非无所为地得到赞美。歌德本人不仅在艺术的界限之外投入全部的想像力编织这种美，而且用淡淡的笔触勾勒出充分的证据，让读者直觉到这个掩着轻纱的美的世界是诗作的中心。他用"奥狄丽"这个名字暗指一个恩护眼疾患者的圣者，"黑森林"中奥狄林堡的一座女修道院就是献给这个圣者的。歌德称她为看见她的男人们的"眼睛的安慰"。的确，从她的名字也可以得到几分暗示，它是病眼们的祝福，而它本身则集中了全部假象。他以此对这个名字的痛苦的光辉与露西安娜的外表进行对照，用奥狄丽的秘密的月亮环境与她宽大的太阳光圈相对照。然而正如他不仅把奥狄丽的文雅与露西安娜的假狂野放在一起，而且与儿童情人的真正狂野相并列。因此，她的存在发出的光泽被置于敌对性的灿烂与克制性的柔光中间。中篇里描写的愤怒攻击被导向对所爱之人的视力的注意，这种爱情与所有的假象都无法调和，不能予以严格的限定。激情仍然受它的

影响，但是就激情本身而言，已经无法对那些已经燃起激情的人给予支持，甚至不能以忠实待之。尽管激情屈从于所有假象下面的美，但是它的狂乱的一面必定会不顾一切地爆发出来，除非有一种能够与它接近的更为精神性的要素，平息那种假象。那就是爱恋。

爱恋中的人摆脱了激情。这是由本质的法则所决定的，正是它决定了所有与假象的脱离和所有与本质的联系。它是逐步决定的。的确，甚至在最终和最极端的假象之下，也会出现变化。于是爱恋出现之时，激情就变成了爱情。激情和爱恋是所有类假象爱情的要素，而类假象爱情与真爱的区别并非感情的失败，而是它特有的无效性。因此必须强调指出，钳制奥狄丽和爱德华的并不是真正的爱情。爱情只有提升于它的自然本性之上才能变得完美，通过上帝的干预才能得到拯救。因此，爱情的精灵是厄洛斯，赤裸的沉没并非爱情的总结，而是对人性最深处的不完美性的赎救，因为正是这些不完美阻挡爱情的实现。因此，爱恋作为对"人不能爱"的应允进入了只有人才能决定的所有爱的范围。在所有得到赎救的真正的爱情中，激情像爱恋一样，仍然是第二位的，而爱恋的历史和一个向另一个的转化则构成厄洛斯的本质。当然，对恋人们的责骂并不会产生这样的结果，毕尔肖斯基就是这样做的。人们并不会因为他那平淡的语调而误解真正的意思。他对爱德华的不当行为，甚至是毫无约束的自私进行了一番说明之后，接着谈到奥狄丽忠贞不渝的爱："我们在生活中偶尔可能碰到十分反常的现象。但是我们会耸耸肩，说我们无法理解。如果用这种话解释诗作，那是对作品最严重的责罚。在文学方面，我们想理解且必须理解，因为诗人是一个创造者。他创造灵魂。"此话的合理性何在，当然是大成问题的。那些歌德式的人物看上去肯定不是被创造的或纯粹被建构的，而是被幻化出来的。艺术作品所排斥的那种模糊性也由此而来，只有认识到它的假象本质才能对这种模糊性进行探测，因为这部诗作表现的假象特点并不像诗歌再现

本身的那种假象。所以假象的表意才能如此丰富。而且正是由于这一原因，再现具有丰富的意义。爱情的坍塌变得可以理解：所有自生自长的爱情必定成为这个世界的主人——它是同生共死（在严格同时的意义上说）或超自然地存在的婚恋。歌德在中篇里说得非常清楚，通过上帝的意志做好随时赴死的准备，恋人们获得了新生，旧的权利随之失去效力。他以此表明两个恋人的生活正是在婚姻可以为忠诚的人提供保障这个意义上得到了拯救。而长篇中却与此相反，生活的这一领地出现了双重的失败。离群索居的一对恋人已经亡故，活着的一对也不能喜结良缘。小说结束时的中尉和夏洛特就像地狱边缘的一对阴魂。由于作者不能让真正的爱情降临于任何一对恋人（那样会使这个世界爆炸），所以他在中篇人物身上含混但无疑地使用了真爱的表征。

法则规范成了摇摆不定的爱情的主人。爱德华与夏洛特的婚姻把死亡带给这样的爱情，即使在他们的婚姻解体的时候，其中也嵌着决策的伟大，选择是永远不能与之同日而语的，尽管这种决策采取了神话的扭曲形式。小说的标题就宣布了对他们的判决，不过，歌德似乎没有完全意识到这一点。他在为这本书写的广告词中力图挽救道德思想中的选择概念："这个奇怪的题目似乎暗示作者在做他的物理学实验。他应该注意到在自然科学里，经常用伦理学的类比使远离人类知识范围的东西更靠近这个范围。因此，他肯定是有意地通过伦理学的例证用一种化学的相似性话语指涉它的精神起源，因为一切皆自然，的确如此；纷攘激情的必然性踪迹不停地穿过静穆的理性自由的帝国。只有高手才能区别这些踪迹；也许此生不可求矣。"但是一个词足矣，它比静穆的理性自由领地里的这些话说得更清楚——这些话似乎徒劳地寻觅恋人们居住的上帝之国。"亲和力"无论如何应该足以表达那种最紧密的人类联系的特点了，无论价值基础上的联系，抑或动机基础上的联系。这个词用在婚姻中，更加有力，足以使比喻变成实际。这种力量并不是来自选择；而且亲和力的精神维度也不能通过选择

来决定。这一离经叛道的猜想通过“选择”一词的双重意义得到无可置疑的证实。这个词总是表示行动中抓住的东西和进行选择的行动本身。因此，亲和力成了解决的问题对象，横跨从选择到决策的整个阶段。这就为建立忠贞而消除了选择：生活之书里只刻写着决策。选择是自然的，甚至属于自然要素的范畴，而决策是超越的。正因为最高的合法性并为那种爱而保留，所以他们的婚姻便有一种更大的力量。然而，作者绝不想让坍塌的婚姻拥有自身的权利。婚姻绝不是小说的中心。在这一点上，赫贝尔[1]也像许许多多其他人一样，完全说错了：“在歌德的《亲和力》里，有一个方面仍然是抽象的，那就是婚姻对于国家和人性的极其重要性，可以肯定地说，这种重要性只得到一点论证性的说明，但是没有在再现框架内予以生动的描绘；其实并不是做不到这一点，再说这样做还会极大地增加整个作品的力量。”此前，他在为自己的剧本《玛丽亚·玛格达伦娜》写的序言中说：“我自己也说不清像歌德这样一位地地道道的艺术家，怎么竟然会在《亲和力》中如此侵犯内心形式：和一个心不在焉的解剖师并无两样，把一个机械人而不是真的躯体带进解剖示范室。他把一桩像爱德华与夏洛特的关系那样先验地空洞、甚至是不道德的婚姻置于再现的中心；在他手里，这种关系颠倒了，仿佛完全成了合理合法的婚姻。”婚姻并不是行动的中心，而是行动的手段，除了这一事实之外，歌德并没有让婚姻以赫贝尔设想的那种形式出现，而且他也不想让它出现。他完全会感觉到对他们不能说“先验”之事，只能证明他们的道德就是忠实，他们的不道德就是不忠实。更不用说像激情这样的东西可以具有自身的基础。鲍姆嘉特纳是一个耶稣会会士，他的话不怎么重要，但是不无正确性：“他们互相爱着对方，但是没有那种激情。对于那些病态的情种们而言，激情构成了他

---

[1] 弗里德里希·赫贝尔（Friedrich Hebbel，1813—1863），奥地利戏剧家和“资产阶级悲剧”大师。——英译者注

们存在的惟一魅力。”然而，就算为了这一原因，配偶的忠实也是一个条件，并且是必要条件和充分条件。前者是决策的基础。这种条件肯定不是任意的，因为激情并不是它的准绳。这样的准绳更加明确和严格地驻留在先于决策的经验特性之中，因为只有这样的经验才能维系决策，使之经受后来的种种变故和攀比，将自身独一无二地展示给经验的能动者，而正直的人们试图把决策建立在体验的生活之上的所有努力迟早都会失败。如果具备了婚姻忠实的必要条件，那么义务的实现就会上升为忠实的充分条件。只有当二人中的一个对此条件毫不怀疑时，才能陈述婚姻破裂的原因。只有这时，才能知道这种破裂是否一种必要的“先验”状况：通过倒转，是否还有挽救的希望。就此而言，歌德为小说设计的前历史是作为最合理的感情证据而出现的。以前，爱德华和夏洛特已经彼此相爱，但是仍然在互相和合之前就进入了空洞的婚姻契约。也许只有以这种方式才能使问题保持平衡：这对配偶的生活中，到底哪里出了差错，是早期的犹豫不决，还是现在的相互不忠？歌德一直希望曾经管用的纽带注定维持下去，但是他们的婚姻无论作为一种司法形式抑或资产阶级的形式，都经受不住引诱它的那种假象，这一事实很难不为作者所觉察。只有在宗教的意义上，比这种关系“更糟糕”的婚姻才能只要维系就能不可动摇地维系下去。鉴于此，所有旨在和合的人为努力都要失败，其深层原因在于这些努力实际上是由一个具有神父般的献祭权威的人作出来的，他舍弃了惟一能够证明此类事情的正当性的权力和法则。不过，由于和合关系不再被赋予这对配偶，最后在开脱罪责时，所有事情上便都出现了这样的问题：那难道不是从自始就弄错了一桩差事里解放出来吗？不管怎么说，这些人被拽出了婚姻小道，以便在别的法则下找到自己的本质。

爱恋比激情健全，但是并不比激情有效，它也会给那些舍弃激情的人带来毁灭。但是它不会把孤独寂寞的人驱向毁灭。它紧紧跟随着关系下降的恋人们，直到他们最后和好。在这条最后的

道路上，他们转向不再受假象束缚的美，站在音乐的领地。歌德把这个三部曲中的第三首诗称为《和好》，激情在这里休息。这是"声音和爱的双重幸福"，向受尽折磨的人们频频示意；这不是实现，而是第一个微弱的预兆，就像黎明时的一线希望之光。当然，音乐懂得那是爱的和好，正因为如此，只在三部曲的最后一首诗里题写了献辞，而《哀歌》里却不再有"让我独自待着"的那份激情，无论在其箴言中，还是在结论里，都看不到这样的激情。①然而，仍然停留在此岸世界的和解已经显现出自身是一种假象，让那些激情之人看到它越来越模糊。"更高的世界——感觉中如此遥远！""音乐在天使的双翼上萦绕"，假象第一次允诺完全退开，第一次盼望变得朦胧而完美。"双眼潮湿，涌起崇高的期盼/期盼像泪水一样无价的音乐"。听到音乐，满眼泪水，挡住了看得见的世界。由此看出那种深层的联系，从一些片言只语看，赫尔曼·科恩似乎遵从这样的深层关系，他与老年歌德颇为相像，也许比所有的阐释者都更为敏感。"只有像歌德这样达到完美境界的抒情诗人，只有像他那样播撒眼泪——无限的爱的眼泪——的人，才能赋予小说以如此的统一性。"这样的阐释是没有前途的，当然，这只是一种预感。只有承认"无限的"爱远远少于简单的爱（即人们所说的白头偕老），承认爱恋使人们白头到老，这种阐释才能进行下去。但是爱恋的本质在这里产生了效果，也可以说，这里宣布了爱恋的本质：就像音乐中的泪水挡住了影像，爱恋也用感情使假象的毁灭性得到缓解。感情恰恰是假象在其消逝之前再次闪出的最美好的一抹曙光。无论幽默或悲剧，都不可能用词语抓住美，美不可能是清澈透亮的。美的最准确的对立面是感情。严格地说，与美形成差别的既不是罪愆，也不是无辜；既不是自然，也不是超自然。奥狄丽就出现在这个范围之内。她的美必须掩饰起来，因为感情之泪会挡住视线并因此成为美本身的真正的面纱。但

① 参见歌德的《激情三部曲》和《哀歌》。——英译者注

感情仅仅是和解的假象。恋人吹笛场景中的那种骗人的和谐，多么坚定，多么动人！他们的世界完全被音乐所抛弃。因此正是这种与感情联系起来的假象才能在歌德这样的人身上变得如此有力，他们的心弦并非一开始就被音乐所打动，他们一开始还抵制那种活生生的美的力量。歌德为挽救其中最本质的东西而斗争。斗争中，这种美的假象越来越摇荡，就像透明的水流受到振动，形成晶莹的光点。这不是自得其乐的琐细的感情，而是惊天地泣鬼神的感情，和解的假象克服了美的假象并最终克服了自身。泪如泉涌的哀伤：这就是感情。酒神狄俄尼索斯的震撼空间向这种感情以及痛苦而无泪的干嚎发出和鸣。"狄俄尼索斯的哀伤和痛苦就像为所有生命的不断衰亡而挥洒的眼泪，那是温柔的迷狂，是'不饮不食、啼鸣到死的蝉的生命'。"贝尔努依在这里引用了巴赫奥芬[①]的《母权制》第 141 章，巴氏在这一章里讨论到蝉，它本为黑暗大地的生灵，后经希腊神话的提升，与天象联系起来。歌德关于奥狄丽离世的沉思还会有别的意思吗？

感情对自身的理解越深刻，它就越是一种过渡；对于真正的诗人而言，它是没有终结的。这是震撼作为感情的最美好的部分而出现时的含义。歌德也表达了同样的意思，他在《论亚里士多德的〈诗学〉阐释》中写道（尽管语境不同）："无论谁踏上真正内心的道德发展之路，他都会感到并承诺悲剧和悲剧小说并非平息精神，而是把灵魂和我们所称的心灵置于激荡状态，把它们引向一种模糊的不确定状态。青春的人们喜欢这种状态，青春的激情产生这样的作品。"然而，感情是一种过渡，从对"真正内心的道德发展……"的混乱的直觉过渡到独一无二的震撼的客观对应物，即崇高。在假象中得以成就的正是这种过渡，这种越过。奥狄丽的美就是这样一种假象。但是不能说奥狄丽的毁灭是外部的

---

① 约翰·雅各布·巴赫奥芬（Johann Jakob Bachofen，1815—1887），法学和历史学教授，以研究母权制社会的《母权制》（1861）一书最为知名。——英译者注

需要和力量带来的。相反，正是她的那种假象本身构成了必须消除假象且必须尽快消除的律令基础。这种假象与令人眩目的美迥然不同，那是露西安娜或精灵式的美。歌德塑造的人物海伦以及那个更有名的人物蒙娜丽莎，她们的风采均来自这两种假象之间的冲突。而奥狄丽这个人物则始终只有一种假象，这种假象被消除了。作家把这一点写入她的每一个动作和姿势，因此她最终只能在日记中悲伤而温顺地过着一种不断退缩的人的生活。所以在奥狄丽身上并没有显现美的假象，因为这种假象是双倍地呈现自身的，她仅仅显示出她自己的那种消逝的假象。当然，由这种假象也可以洞察美的假象，因而成为人们首先了解的对象。因此，所有关于奥狄丽这个人物的看法都会引起美是否假象的那个老问题。

本质美的一切总是在本质上与假象结合在一起，只是程度千差万别而已。这是一种最高级的结合，因为它是一种活的结合，是那种得意洋洋的假象与消除自身的假象之间的鲜明对立。活的一切（生命品质越高，就越有活力）被提升于本质美的领地之上。依此，本质美的事物在形式上主要呈现为假象。美的生命、本质美的事物、以及类假象的美，此三者是同一的。从这个意义上说，柏拉图关于美的理论与一个更为古老的问题有关；根据《会饮》，美首先与活的形体有关。如果柏拉图式的思辨中仍然潜在着这个老问题，那是因为在希腊人柏拉图看来，美的本质再现于青年男女身上，但是生命的充实性在女性身上比男性身上更突出。不过，如果本质美不具备足够的生气，它就会仍然保留假象成分。这也是除音乐之外的所有艺术作品的情况。所以假象驻留于一切艺术美之中，即总是贴着生活的边缘；如果没有假象，就不可能有美。然而，假象并不构成美的本质。相反，美的本质直指艺术作品深处与假象相对照的“不言”；除此之外，它既不出现于艺术之中，也没有明确的名称。虽然不言与假象相对照，但是不言与假象之间有一种必然的联系。即使美的事物本身不是假象，但是当假象消

失之后，这种美的事物在本质上就不再是美的。假象属于本质美的事物，是美的掩饰；而且根据美的本质法则，美的事物只以掩饰的形式呈现出来。因此，美本身并不是假象，只有平庸的哲学才会说那种话。美即真这一著名公式经过索尔吉极其浅薄的发挥，最后对这个伟大的命题造成了彻底的扭曲。西默尔也完全不应该从歌德的词句里搜摘此类定理，尽管那些词句往往通过字面之外的种种意义向哲学靠拢。这个公式既缺乏方法，也没有理性，最后竟然发展成哲学的野蛮行为，把美变成了纯粹假象，因为真理本身是看不见的，真理必须通过不是自身的特征才能显现出来。如果以为能够从美的事物中揭示出真理，那就再无别的意义可言了。美并不是假象，也不是对其他事物的掩饰。它本身不是现象，而是纯粹的本质；当然，只有掩饰起来时，它才在本质上与自身同一。因此，即使假象在其他所有地方都是隐瞒或欺骗，但美的假象是给必须掩饰之物披上的面纱。美的事物既不是面纱，也不是披上面纱的物体，而是披着面纱的物体。一旦揭去面纱，它就证明是无限模糊的。正是在这样的基础之上，以前认为被掩饰物在揭示中被转换，只有掩饰之下的东西才与自身同一。可见，在所有美的事物面前，揭示的观念成了揭示之不可能的观念。这就是艺术批评的观念。艺术批评的任务不是撩起面纱，而是通过关于这种面纱的精确知识，把自身第一次提升为真正的关于美的事物的看法：绝不向所谓的移情作用开放，仅仅不完全地向更纯粹的对素朴之物的观照开放，把美的事物看做秘密。真正的艺术作品只有不可避免地再现为一个秘密时，才是可以理解的。必须掩饰的客体不可能有其他特点。由于除美的事物之外，掩饰或被掩饰的所有一切都不可能是本质的，所以美的存在之神圣依据是秘密。美的事物的假象是为我们而对事物进行的必要掩饰，而不是事物自身的不必要的掩饰。这种掩饰往往是神圣而必要的，正如它是神圣而确定的；不合时宜的揭示会使不清晰的东西蒸发殆尽，启示代替了秘密。按照康德学说，美的基础是一种关系性，这种说

法在一个比心理学更高的范围内始终表现出方法论倾向。所有的美正像启示一样，本身就包含着历史哲学的秩序，因为美不是观念的显现，而是观念之秘密的显现。

美为了掩饰与被掩饰相统一的缘故，只有在袒露和掩饰的二元性还未实现之时，才是有效的，亦即只有处于艺术与纯粹自然现象的中间时，美才是有效的。另一方面，为了最终在人身上得到最高肯定的那种二元性的自我表达越是清晰，就越能清楚地看到，本质美的事物退回到一种无掩饰的袒露状态，在人的赤裸身体上获得了一种超越所有美的存在——崇高——并且获得了一种超越所有创造的作品——创造者的作品。于是最后一对挽救性的对应敞开自身，形式精巧的中篇以无与伦比的精确性与长篇相呼应。中篇里的青年人脱去爱人的衣服，并不是情欲使然，而是为了生命的缘故。他不看她的裸体，原因也在此，他感知到裸体的壮丽。他的话并没有经过作者的选择，只是随口而至："拯救一个生命比什么都重要。"〔R228〕因为爱的主要内容并不是用眼睛去看。爱并非来自幸福意志(will to happiness)，因为幸福意志只有在极少的观照行动中、在灵魂的"愉悦"静寂中才完整地逗留片刻。爱源起于生命之福的预兆。爱是坎坷多艰的最苦涩的激情，其中最有力的仍然是生命的观照，对最辉煌之物的渴求胜过对情人结合的愿望，《亲和力》把所有这一切都表现为爱德华和奥狄丽的命运。因此，中篇的所有特征都有效应。就它所展示的与长篇一一对应的自由和必然而言，中篇可以比作教堂黑暗中的一个形象，描绘了教堂本身，因而成为教堂里面的图景，否则就无法接近这个地方。它也以此方式把白日的光亮以及清新之气带入教堂。这股清新之光仿佛是神光，是神的照耀，但是对于歌德而言，却并非如此，也许这是歌德最特别的地方。他的文字章法仍然停留在通过斑斓的窗格折射进来的掩饰的光线里。他在小说完成之后不久写给策尔特的一封信里说："无论我的新小说在什么地方碰到你，请友好地接受它。我相信那层透明而朦胧的面纱不会妨碍你

看到里面真正设想的形式。”对他而言，这层“面纱”不仅仅是一个形象，当他为洞悉美而苦苦奋斗时，这层面纱一再地对他产生了影响。他奋斗一生，创造了三个最使他心动的人物：迷娘，奥狄丽，海伦。

就让我如此，就让我这样，
不要脱去我白色的衣裳！
我从人间的欢乐，匆匆
赶到下面的新房。

我在那里安息静养，
最后睁开焕发的眼神四望，
然后脱下裙裾，与花环
和腰带留在一旁。①

海伦也作出类似的抛弃：“把裙裾和面纱留在他的怀抱。”歌德知道这种假象的欺骗所包含的寓意，因此他警告浮士德：

抓住留给你的东西。
拽紧这衣衫，莫松手。
恶魔蹲伏在四周，随时
会把它抢走，带入地下。
莫松手！它不是你失去的女神，
但它的确神圣。②

---

① 这是迷娘的声音，出自《威廉·迈斯特的学习时代》中歌德的一首同名诗。艾里克·布莱考尔将原文“纯洁的面纱”（die reine Hulle）译为“我的衣裳”（my dress）。——英译者注

② 出自《浮士德》第二部，第9945—9950行。——英译者注

然而奥狄丽与她们不同，她的面纱仍然是她的活身体。在其他人身上表达不清的法则只有在她身上才能表达得如此清晰；生命越是消失，所有假象的美就越是消失，因为那种美只依随生者，随着一个的完全终结，另一个也必定逝去。因此，任何道德之事都不能揭去面纱。怪不得《箴言与思考》用非常深刻的语言描述这种不能揭示性的极端表现："美永远不能清晰地显现自身"，上帝还在，在他面前没有秘密，一切皆生命。在我们看来，上帝面前的人似乎是躯体，人的生命是爱。因此，死亡像爱一样具有袒露的力量。只有自然不能被揭示，因为只要上帝让它存在，它就保留着一份神秘。真理是在语言的本质中被发现的。人的身体袒露自身，表示人自身站在上帝面前。

没有投在爱情脚下的美必定会被死亡所俘获。奥狄丽知道她的死亡之路。因为她认识到这一点，在她年轻生命的最深处感觉到死亡的预示，所以她在行动中而不是本质上成为歌德创造的所有人物中最年轻的一个。年龄无疑是对死亡泰然处之的一个原因，但青春随时都是死亡。歌德以一种非常隐秘的方式说，夏洛特"喜欢活着"！他从未像在这部作品中那样把他对青春的承诺寄托在奥狄丽身上：从生到死的整个生命过程。的确可以说，他也许真的对一切都视而不见，但对此是例外。奥狄丽的存在以其哀怨凄婉与所有其他人区别开来。如果说她的存在也是指青春的生命，那么只有通过她的美的归宿，歌德才能与他自己拒绝认同的这种观点取得谅解，因为一个特殊事件在一定程度上构成了小说的素材。贝蒂纳在1809年5月写给歌德的一封信里谈到蒂罗尔人的起义："是的，歌德，这段时间，我的情况发生了很大转变……那些阴暗的大厅里有死去的非凡英雄们的纪念碑，这里成了我驰骋想像力的地方……啊，来吧，和我一起纪念他们（蒂罗尔人）……为英雄们求得不朽，乃是诗人的无上光荣！"同年八月，歌德写完《亲和力》第二部第三章的最后一稿，其中奥狄丽的日记里有这样的话："古代文明有一种可能令我们感到恐怖的观念，古人想像他

们的先祖坐在大洞里围成一圈的宝座上，进行着无声的交谈。如果新来者很有价值，他们就会起身躬迎。昨天，我在小教堂里坐着的时候，注意到有几把雕花椅子在我对面摆成一圈，于是非常愉快地想到那种情景。我问自己：'你为什么不能安静地坐着？默默地坐着，静坐很长很长时间，直到最后朋友们到来，你起身躬迎并把他们引到自己的座位上'。"[R185] 不难看出，这里暗指英烈祠，有意无意地反映出对贝蒂纳来信中的某些段落的回忆。那些短句的情绪非常相近，歌德显然想到了英烈祠，并且立即把它放在奥狄丽的日记里。奥狄丽的那些更为温柔的话难道不是说明歌德与贝蒂纳的英雄行为更靠近了吗？

到现在为止，可以对贡多尔夫的那句貌似坦率的话是真理还是无聊的神秘化作出判断了："奥狄丽这个人物在《亲和力》里既不是主要人物，也不是真正的问题。"也可以对他下面的话是否废话作出判定："倘若歌德不要让作品中出现奥狄丽，小说就不会写得这么'厚'，或者说问题也就不会这样解决"。然而，歌德给这个世界变幻出来的正是奥狄丽这个人物、甚至她的名字，他正是以此来挽救一个正在消失的人，这一切清楚不过的表现能够在她身上赎救回爱人吗？歌德自己是供认不讳的，苏尔皮茨·布瓦塞莱对此有精彩的记录，由于他对作者的体察无微不至，有些话暗指歌德的秘密，恐怕他本人也未必意识到："旅途中，我们谈到《亲和力》。他强调如何迅猛而不可阻挡地写到了最后的灾难。头上已经繁星满天；他谈到与奥狄丽的关系，谈他如何爱上她，她如何让他不愉快。最后，他的话变得颇为神秘，充满预言。中间，他会背诵一些轻松的诗句。就这样我们有些疲倦有些兴奋、一半充满预言一半充满睡意地在星光正阑的时候到达了海德尔堡。"如果说星光之下的记录者看到歌德的思绪转向了他的作品，那么也许歌德本人几乎没有意识到他的话引向了一个无比崇高的时刻，星光的警告是如此清楚。在这种责罚中，久已逝去的生活体验作为传统经验持存下来，因为星星象征着歌德曾经为恋人们构想的

希望，这希望也曾向他显现。“希望宛如一道流星，划过头上的天空”[R239]。用荷尔德林的话来说，这句话里包含着作品的停顿，在相拥的恋人决定他们的命运的时刻，一切都停顿了。当然，他们自己并没有意识到这一点；最后的希望也绝不是他所追求的那种希望，那只是他为他们追求的希望。由此可见“叙述者立场”植根最深的基础。只有他才能在感觉到希望的时候表达事件所包含的意义，正如但丁感到了情人们绝望时所作出的表现；他在听到弗兰西斯卡·达·里米妮的话后，顿时觉得“像一具僵尸”。那种最矛盾、最短暂的希望最终从和解的假象中浮现出来，正如在太阳消逝之时升起傍晚的星辰，星光与黑夜同在。当然，星星会放出维纳斯的光芒。所有的希望都寄托在这哪怕最微弱的光芒之中，即使最宏大的希望也只能由此而来。因此，希望在最后证明了应当有和解的假象。柏拉图说，对美的假象的欲望是荒谬的，但是他制定的原则不能把这种假象包括在内。可以对和解的假象产生欲望，是的，必须有这种欲望，只有它才是最高希望的居处。希望最终由此而来，小说的结尾在死者的耳边回荡着“多么美”的声音，它就像一个颤抖的提问。我们但愿死者醒来，看见一个受到祝福的世界，而不是美的世界。“艾尔皮斯”是留下的最后一个元词，在中篇里它是恋人们带回家的肯定的祝福，与我们为所有死者怀抱的赎救希望相呼应。这样的希望才是对不朽信仰的惟一证明，因为一个人自己的存在永远不可能不朽。但是恰恰由于这一希望，小说结尾时的那些基督教－神话场景成为蛇足，因为它们与浪漫主义作品里的类似场景不同，只是竭力把一切神话的东西仅仅升华到地面的水平。因此，与作品中存留的全部神秘性相适应的表达形式并不是这种拿撒勒派的本质，而是落在恋人们头上的星象。在戏剧的层面上而言，那种神秘性探出了它的本色语言的领地，进入一个它所无法达到的更高的地方。因此，词语根本无法表达这种情形，只有再现才能做到这一点，这是一种严格意义上的“戏剧”再现。《亲和力》里可以与再现相类比的是流星。

小说的史诗基础是神话，抒情范围是激情和爱恋，在希望的神秘性推进到戏剧顶峰时，这些因素结合起来。如果说音乐中包裹着真正的神秘，那么这个世界当然也就是一个无声的世界，音乐绝不会从这样的世界里响起。然而，音乐如果不是献给赎救，又能献给什么呢？它承诺的难道不是赎救，而是和好吗？这一点已经镌刻在史蒂芬·乔治在波恩的房子"牌匾"上，贝多芬就出生在那儿：

> 在你向命运的星辰发起战斗之前，
> 我唱起更高处的奋斗和收获之歌。
> 在你认识这个星球上的身体之前，
> 我把你的梦筑在永恒的群星中间。

"在你认识……身体之前"，这个短语似乎注定是一个崇高的反讽。那些恋人们永远不会抓住身体。他们也许永远不会集聚起战斗的力量，但是那又有什么关系？只是为了那些绝望的人们的缘故，才给了我们希望。

（马海良　译）

德国悲剧的起源(节选)

(1928)

寓言与悲苦剧

一

这不结实的茅舍，贫穷点缀它的每一个角落，无论是谁只要给它饰以理性的辉光，那就是适宜的陈述，也未越过真理牢固的标桩，只要他把这世界称作死亡的海关，慷慨的商场，人是这里的商品，死是绝妙的商人，上帝把着最有良心的账簿，而坟墓则是悬挂债券的大厅和库房。

克里斯托夫·曼林：《死亡戏剧，或葬礼演说》

一百多年来艺术哲学一直受着一位篡位者的暴虐统治，这位篡位者是在继浪漫主义之后的混乱中登上权力宝座的。浪漫派美学家在经过对绝对之物的热情洋溢但最终却非投入的认识之后，他们的努力已经在关于艺术作为象征的观念的最基本争论中占有一席之地，这种象征观念不过是与真正的观念相同的名称而已。这后一种观念，即在神学领域中使用的观念，从来也不会把情感的曙光照在关于美的哲学之上，自浪漫主义初期结束之后，这种哲学便越来越不可渗透了。但是，恰恰是这种关于象征的不合理的讨论促成了对每一种艺术形式的“深度”审视，并对艺术研究实践发生了不可估量的有益影响。该术语通俗用法的最非凡之处在

于，仿佛在范畴上坚持形式与内容不可分化的统一性的一个概念，反而却被哲学用作为那种无能辩解的理由，这种无能由于缺乏严格的辩证法而未能在形式分析中公正地对待内容，也未能在关于内容的美学中公正地对待形式。在艺术作品中，只要“思想”的“展示”被宣布是一种象征时，这种滥用便发生了。构成了这种神学象征之悖论的物质与超验客体的统一被扭曲成表象与本质的关系。把这种扭曲的象征概念引入美学是一种浪漫的和破坏性的放纵，导致了现代艺术批评的荒芜。美作为一种象征构造被认为与神圣融合而成为一个不间断的整体。在美的世界上道德世界的无限内在性这种思想衍生于浪漫派的通灵美学。但这种思想的根基却早在很久以前就奠定了。古典主义中把完美的个人生存奉为神圣的倾向是一目了然的，这不仅仅体现在伦理的意义上。特别罗曼蒂克的是，他们把这个完美的个人置于事件的连续之中，这种连续诚然是无限的但毕竟是赎救的，甚至是神圣的。[1]但是，这个伦理的主体一经被个人所吸收，任何严格的道德主义——甚至康德的道德主义——也不能拯救它，也不能保持其男性形象。它的心灵已经迷失在美的灵魂之中。而这个完美个人的行动范围——不，只有文化范围——正是描写“象征”的循环的东西。对比之下，巴罗克的完美典型是辩证的。它是在两个极端之间的运动中完成的。在这个偏离圆心和辩证的过程中，古典主义的内在和谐不发生任何作用，因为巴罗克风格的直接问题，由于是政治－宗教问题，对个人及其伦理并未发生像对他的宗教群体那样大的影响。在滥用象征概念的同时，古典主义发展了与象征相对应的一个思辨概念，即寓言的概念。诚然，真正的寓言理论在当时并未出现，在那以前也未曾有过。但把寓言这个新概念描写成思辨的

---

① 参见 Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutchen Romantik*, Bern, 1920 (Neue Berner Abhandlungen zur Philossophie und ihrer Geschichte, 5), pp. 6/7 (fn. 3) and pp. 80/81.

仍然是合理的，因为它事实上已被用来提供一个漆黑的背景，这样，象征的光明世界才能被衬托出来。与许多其他旧的表现形式一样，寓言并没有简单地由于“过时”而失去它的意义。一如以往，早期形式与晚期形式之间发生了冲突，这种后期形式更加倾向于沉默冷静，因为它是非概念的，深刻的和尖刻的。1800年左右象征化的思维方式对全新的寓言式表达如此陌生，以致在寓言研究方面任何极端孤立的理论尝试都是没有价值的——尽管这些尝试全都是这种深切敌意的表征。一旦脱离其语境，歌德下面这段话就可以说成是对寓言否定的、经验的建构：“诗人从一般之中寻求特殊与他在特殊之中看到一般存有很大的差别。前者产生寓言，其中，特殊仅仅用作一般的实例或例子；然而，后者却是诗的真正本质：是对一般不加思考的或援指的对特殊的表达。掌握了特殊之全部生命力的人也掌握了一般，而不必意识到一般，或只在最后阶段才意识到一般。”① 歌德就是这样在回答席勒之时发表了他对寓言的看法的。他不可能把它看做值得特别注意的一个客体。叔本华后来关于这个问题发表的见解发展了歌德的思想：“那么，如果一切艺术的目的就是交流被理解的理念（Idea）……；进言之，如果从概念出发在艺术中是可能遭到反对的，那么，当人们故意并公开选择一件艺术品而表达一个概念时，我们就不能同意；这是寓言的情况……因此，当一幅寓言图画也具有艺术价值时，这相当不同于并独立于它作为寓言的成就。这种艺术作品同时具有两种目的，即表达概念和表达理念。只有后者才是艺术的目的；另一个是陌生的，即在雕刻一幅画时得到微屑的乐趣，同时又把它作为一种刻印，一种文字符号……诚然，恰好属于这种性质的寓言图画可以给精神和情感留下生动的印象；但是，在相同的情况下，甚至一种刻印也能产生同样的效果。比如，如果求

① Goethe, *Samtliche Werke*, XXXVIII, Schriften zur Literatur, 3, p. 261 (Maximen und Reflexionen).

名的欲望牢固地、永久地深扎在一个人的心中……如果他现在站在阿尼巴尔·卡拉齐的戴着桂冠的《著名天才》面前，他会无比激动，他的才能就会付诸行动。但是，如果他看到墙上以粗大清晰的笔体书写的‘名誉’一词时，同样的事情也会发生。”① 所有这些当中，只有最后这番评论接近于触及寓言的本质，但这些评论还是由于过分的逻辑性而没有摆脱对寓言形式的那些马马虎虎的处理，它们在接受“表达概念和表达理念”的区别之时，也恰恰接受了那种未经检验的关于寓言和象征的现代观点——尽管叔本华是在不同意义上运用象征概念的。这些论点直到最近一直是公认的论点。甚至伟大的艺术家和非凡的理论家，如叶芝，仍然认为寓言是解释性形象与抽象意义之间的一种传统关系。一般说来，作家们只是模糊地了解一些关于现代寓言式看待事物方式的真实文献，即巴罗克时代的文学和视觉的寓意画册。这些著作的精神在18世纪末更加著名的追随者那里体现得如此微弱，以致只有较具独创性的作品的读者才能完全领略其寓意。然而，这些作品却受到新古典主义偏见的排挤。简单说，即把像寓言这种表达方式作为纯粹的标示符号而抛弃了。寓言——如下文所示——不是一种戏耍的形象技巧，而是一种表达方式，正如言语是一种表达，而实际上，书写也是一种表达一样。这是关键的实验。书写似乎是一个传统的完美的符号体系。叔本华只说了一句寓言与书写没有本质的区别就把寓言给打发掉了，持这种观点的人并非他一个。这种反对意见对于我们如何看待巴罗克语文学的每一个主要研究客体都相当重要。不管看起来多么困难，多么遥远，后者确立的哲学基础都是绝对不可或缺的。而对寓言的讨论则在其中占据核心位置；赫伯特·塞萨兹（Herbert Cysarz）的《德国的巴罗克诗歌》无疑是这种研究的开端。但是，或是由于把古典主义的主旨宣布为巴罗克文学的隐德来希挫败了对这种文学本质的深

---

① Schopenhauer, *Sammtliche Werke*, I, 314 ff.

刻认识——尤其是挫败了对寓言的理解——或是由于持续的反巴罗克偏见把古典主义作为前辈而推向前沿，所以，那种新的发现，即寓言“是主导文体规则，在主流巴罗克艺术中尤其如此”，却相当偶然地由于有人试图把这一新的洞见用作口号而未得任何结果。“作为寓言之技巧的不完全是象征的艺术”，这正是与古典主义相对照的巴罗克艺术的特点。因此，符号的性质甚至在这种新发展中也被归属于寓言。那种旧偏见，即克罗伊策（Creuzer）用其自身的生造词所标识的符号一寓言（Zeichenallegorie）①，仍然发挥着主导作用。

然而，克罗伊策的《神话学》第一卷对象征主义进行的伟大的理论探讨仍然间接地对理解寓言具有巨大价值。这些探讨除了平庸的陈旧学说之外，也含有一些细腻的认识观察，它们完全可能会使克罗伊策超过他所实际得出的结论。他焦急地要保持符号的现状，即符号与寓言所保持的距离，因此他以下列四种因素定义符号的本质：“瞬间性，总体性，本原的不可测知性，和必然性；”② 在另一处，他对其中第一个因素进行了精彩的阐述：“那个搅动人心的、偶尔令人惊奇的性质与另一个性质相关，即简洁。这就仿佛突然出现的鬼魂，或是突然照亮黑夜的闪电。那是抓住我们整个存在的一股力量……由于其卓有成效的简洁，他们［古代人］特别将其与精练相比较……在生活中的重要场合，当每一时刻都隐藏着具有丰富结果的未来，而这个未来又在致命的时刻把灵魂中止之时，古代人也准备好服从神的信号，他们称之为……象征（symbola)。”另一方面，“对象征的要求是……清晰……简洁……优雅和美”③。第一个和最后两个因素特别揭示了克罗伊策与古典主义的象征理论所共有的一种观点。这就是艺术象征的学

---

① Friedric Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Valker, besonders der Griechen*, 1, Theil, 2. ; vollig umgearb. Ausg., Leipzig, Darmstadt, 1819, p. 118.

② 同上，p. 64.

③ 同上，p. 59ff, 66, 67.

说，这种艺术象征，就其优势来说，将严格区别于宗教的甚或神秘的象征。毫无疑问，温克尔曼对希腊雕塑的崇拜对这里所论的克罗伊策发生了决定性影响，在这种语境中，那些雕塑的神圣形象被用作典范。艺术象征是可塑性的。克罗伊策在可塑性象征与神秘象征之间的对比体现了温克尔曼的精神："这里起主导作用的是不可言表的东西，它在寻求表达的过程中，借助其存在的无限力量最终将从过分脆弱的凡俗容器中爆发出来。但是，随之而来的，那清晰的视野即刻被破坏了，所剩下的只有那无以言表的惊奇。"在可塑性象征中，"本质并不狂放铺张，而是顺从自然，适应自然形态，渗透到这些形态之中，并予之以生气。这样，无限与有限之间的那种冲突便由于前者成为有限的和如此具有人性而消解了。一方面从对形象的这种纯化，另一方面从对无限的自觉放弃中产生出所有这些的最佳果实，那就是象征。这是众神的象征，它神奇地把形式美与存在的最充分实现结合起来，又由于它在希腊雕塑中接受了最完美的实施，所以可以称作可塑性象征。"① 古典主义把"人"视为存在的最充分实现，又由于古典主义只能对寓言报以蔑视，所以在这种渴望中它只能掌握象征的一种表象。因此，在克罗伊策的著作中也可以看到象征与寓言的比较，后者"在日常言语中如此经常地与象征混为一谈"②，因此这种比较非常接近当时流行的理论。"象征性再现与寓言式再现之间的区别"被解释如下："后者不过指一个一般概念，或与自身相区别的一个思想；前者是这个思想的化身和体现。在前者中发生的是替代的过程……在后者中，概念本身已经贬降到我们的物质世界，我们直接在形象中看到它本身。"但是，克罗伊策在这里又重提他最初提出的观点。"因此，两种模式之间的区别将在寓言所缺

---

① Friedric Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Valker, besonders der Griechen*, 1. Theil, 2., vollig umgearb. Ausg., Leipzig, Darmstadt, 1819, p. 63/64.

② 同上，p. 62.

乏的瞬间性中找到……在那里［象征］，我们拥有瞬间的总体性；这里我们有一系列时刻的连续。由于这个原因，接受神话的才是寓言而不是象征……，神话的本质在史诗的发展中得到了最充分的表达。”[1] 但是，导致对寓言模式进行重新评价的决不是这一洞见，在这些见解的基础上，另一段文字发表了关于爱奥尼亚哲学家的看法：“他们给被比较热情奔放的传奇所取代的象征恢复了其原有的权利：象征，原本是雕塑的产物，现在仍然融会在话语中，而且，由于其意义的准确性，由于其本质的总体性和被抑制的丰富性，所以它比之传奇更能表达宗教惟一而不可言表的真理。”[2] 格雷斯在一封信中对这些以及类似的观点提出下列敏锐的看法：“我不赞成说象征是存在而寓言是符号这种观点……我们可以极其满意地接受这样一种解释，即把其中一个看做是思想的符号，它是自足的，集中的，坚决固守自身的；同时又把另一个看做是连续发展的，具有极大活动性的，是对思想的能动再现，它已经获得了时间的流动性。它们的相互关系就如同沉默的，伟大的，万能的山和植物的自然界之与活的人类历史的发展的关系一样。”[3] 这纠正了许多事情。因为一种关于象征的理论，一方面强调象征构造中山和植物等有机性质的的象征理论，与克罗伊策对其瞬间性的强调，二者之间的冲突非常清楚地表明了事物的真正状态。用以感受象征的时间单位是神秘的瞬间，在这个瞬间里，象征的意义采取其隐蔽的，如果愿意，也可以说是长满树木的内在形式。另一方面，寓言并非不受相对应的辩证法的束缚，它就是以这种思辨的冷静沉浸于把可见存在与意义相区别的深度之中，丝毫不具有显见于符号的相关意向之中的那种无利害关系的自足性。这些

---

① Friedric Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Valker, besonders der Griechen*, I, Theil, 2., vollig umgearb. Ausg., Leipzig, Darmstadt, 1819, p70/71.

② 同上，p. 199.

③ 同上，p. 147/48.

寓言深度内部的激烈的辩证运动在对悲苦剧的研究中必定比在其他任何地方都清晰可见。格雷斯和克罗伊策归结于寓言意向的那种世俗的、历史的广度，作为自然的历史，作为指意或意向的最早历史，在性质上是辩证的。在时间的决定性范畴之内，把时间范畴引入这个符号学领域是这些思想家的伟大而浪漫的成就，促成了象征与寓言之间关系的深刻而规范的定义。在象征中，破坏得以实现，自然外形的改变在赎救之光中得以瞬间的揭示，而在寓言中，观察者所面对的是历史垂死之际的面容，是僵死的原始的大地景象。关于历史的一切，从一开始就不合时宜的、悲哀的、不成功的一切，都在那面容上——或在骷髅头上表现出来。而尽管这种事情缺乏全部“象征性的”表达自由，全部古典的匀称，和整个人类——然而，正是这种形式才最明显地表明了人对自然的屈服，而重要的是，它不仅提出了人类生存的本质这个谜一样的问题，而且还指出了个人的生物历史性。这是寓言式地看待事物方法的核心，是把历史解做世界的激情的巴罗克式凡俗解释的核心，其重要性仅仅在于其没落的不同阶段。意义越是重要，就越是屈从于死亡，因为死亡挖出了最深邃的物质自然与意义之间参差不齐的分界线。但是，如果自然始终屈从于死亡的力量，那么，同样真实的是，它也始终是寓言式的。意义和死亡都在历史发展中产生结果，正如在造物羞耻的罪孽状态中它们作为种子而紧密相关一样。寓言作为神话发展的前景终于出现了，这种神话在克罗伊策的著作中曾起到某种作用，而从同一个巴罗克视点看，这是一个适中的、比较现代的前景。颇有意义的是，福斯对此表示反对：“与所有明智的人一样，阿里斯塔克斯把荷马关于宇宙和神性的传奇当作聂斯脱利英雄时代的天真信仰。然而，克拉特斯却视之为神秘玄奥学说的原始象征，主要来自埃及的玄奥学说，在这方面，地质学家斯特拉博和后来的语法学家都是他的追随者。象征的这种应用武断地把后荷马时代的经验和信条置换到遥远的过去，在僧侣统治的数百年中始终占据主导地位，人们一般称之为

寓言。"[①] 作家不同意神话与寓言的这种关联；但他认为这是可以想像的，而且取决于像克罗伊策提出的这样一种传奇理论。史诗实际上是具有指意性质的一种古典形式的历史，正如寓言是其巴罗克形式一样。仅就与这两股知识潮流的关系来看，浪漫主义注定要把史诗与寓言紧密连结起来。于是，谢林在下面这句名言中提出了史诗的寓言式解释的纲领：《奥德赛》是人类精神的历史，《伊利亚特》是自然的历史。

正是由于自然与历史奇怪的结合，寓言的表达方式才得以诞生。卡尔·吉洛 (Karl Giehlow) 终其一生解释这一根源。只在他的巨著《文艺复兴时期寓言中的人文主义象形文字》发表之后，在历史上才有可能确立 16 世纪出现的现代寓言与中世纪寓言之间存在差别的事实和本质。诚然——而且这其中的重大意义将在本书研究的过程中阐明——二者恰恰有着本质上的联系。然而，只有当这种联系作为一个常项以对立于历史的变异时，才能物质地将其辨别出来；而这种辨别只有在吉洛的发现之后才有可能。在早期研究者中，似乎只有克罗伊策，格雷斯和——尤其是——赫尔德才有眼光看透这种表达方式的谜团。以所论的时代为参照，我们所提到的最后一位承认，"这个时代的历史及其鉴赏力仍然非常模糊。"[②]他自己的推测就历史根基来说是错误的："画家模仿僧侣的旧作；但对客体具有伟大的理解力和准确的观察力"；[③] 但他的话出自对这种文学的本质的主观理解，这使他比之那些浪漫主义的神话家们更胜一筹。克罗伊策在讨论现代象征时曾提到过他。"后来，对寓言的这种喜爱也持续下来，事实上，在 16 世纪初它似乎获得了一次新生……在同一个时期，在德国人中，由于其民族本性所决定的那种严肃性，寓言则趋向于伦理的方面发展。随

---

① Johann Heinrich Voss, *Antisymbolik*, II, Stuttgart, 1826, p. 223.

② Johann Gottfried Herder, *Vermoschte Schriften*, V, Zerstreute Blatter, neu durchges. Ausg., Vienna, 1801, p. 58.

③ 同上，p. 194.

着宗教改良运动的发展，象征作为宗教神秘的表达方式必然失去了重要性……古代对视觉形象的喜爱……在道德和政治的寓意再现中自行表现出来。事实上，寓言现在甚至显示了新发现的真理。我们民族的一位伟大作家出于其渊博的知识而发现这种具有日耳曼优点的表达方式既不幼稚亦非不成熟，反而却颇具尊严而值得考虑，找到了这种再现方式在那个时代流行的原因，称宗教改良时代为寓意的时代，并发表了值得铭记在心的关于寓言的真知灼见。"① 仅就当时诸种不确定性而言，甚至克罗伊策也只能纠正评价，而不能纠正对寓言的理解。直到吉洛具有历史性质的著作问世后，才有可能从历史－哲学的角度分析这种表达方式。他发现人文主义学者在破译象形文字的过程中固有一种发展寓言的冲动。他们尝试采用二世纪末甚或四世纪霍拉波伦 (Horapollon) 的《象形文字》的伪碑文研究方法。他们的主题——这既确立了他们对人文主义者影响的性质又是这种影响的决定因素——所包括的完全是所谓象征的或谜一样的象形文字，提交给象形文字语法学家的纯粹图象符号，此外还有普通的语音符号，在宗教教育的语境中，这种语音符号是关于自然的神秘哲学的最后阶段。他们用记忆中的这种解读来解决那些存疑符号，因此，误解便成为这种丰富和无限普及的表达方式的基础。这些学者是从对埃及象形文字的寓言解释开始的，其中历史和崇拜数据被自然－哲学、道德和神秘的常识所取代，从而引申到这种新的写作模式。图象书籍开始出现，不仅发展了这种写作的语式，把整个句子用特殊的图象符号逐字翻译过来，而且还常常采取词典的方式。"在艺术家－学者阿尔伯图斯的领导下，人文主义者们开始用具体的图象（画谜）而非字母书写；因此'画谜'一词（rebus）原指谜一般的象形文字，所以文艺复兴时期生产的圆雕饰、圆柱、凯旋拱门和一

① Creuer, pp. 227/228.

切可想到的艺术品，都覆盖着这种谜一样的图案。”① 除希腊关于艺术想像的自由思想外，文艺复兴时期还采用了古埃及的艺术限制教条。这两种观点相遇的结果只能是冲突；而如果说这种冲突起初受到天才艺术家的压制的话，那么，当僧侣精神统治了整个世界之时，后者便必然占了优势。② 在成熟的巴罗克作品中，与上一个世纪肇始的寓意表达方式（emblematics）之间的距离逐渐变得清晰了，与象征的相似性便更加昙花一现，而僧侣的炫耀则更加有恃无恐。接近一种自然神学的写作方式在阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti）的《建筑十书》中已经发挥了某种作用。“在对适于墓碑的题名、符号和雕塑的研究中，他利用这个机会对字母文字与埃及符号加以比较。他认为前者是一个失败，它只为自己的时代所知，因此必然会落入忘却之中……对比之下，他赞扬埃及的符号系统，因为它用一只眼睛再现了神，用一只鹰再现了自然，用一个圆再现了时间，用一头公牛再现了和平。”③ 但与此同时，人们开始思考为寓意表达方式的一种不太合理的辩护，这种辩护显然承认这种形式的僧侣书写体。在对普罗提诺《九章集》的评论中，马希利乌斯·费希诺（Marsilius Ficinus）指出，在象形文字中，埃及僧侣“一定想要创造与神圣思想相应的东西，因为神性的确拥有关于一切事物的知识，不是一种变化的思想，而是事物本身简单而固定的形式。因此，象形文字是神圣思想的形象！比如，他用咬自己尾巴的长翼的蛇表示时间概念。人类的时间概念多样而不确定，那么，其迅速变幻的圆何以连结开头和结尾，它何以教导智慧，带来并搬走物体，这一整个思想序列都包含在由蛇所构成的圆的特殊和固定的形象中。”④ 认为埃及象形文字包含着遗传智慧的正是神学，它认为这种遗传智慧照亮了自然的每一

① Gieblow, *Die Hieroglyphenkunde*, p. 34.
② 同上，p. 12.
③ 同上，p. 31.
④ 同上，p. 23.

个阴暗面，这在皮埃里奥·瓦勒里阿诺（Pierio Valeriano）的下句话中表达得很清楚："以象形文字的模式讲话意味着揭示人类和神圣事物的本质。"① 对这些象形文字的"书信体献辞"中包括下面这段话："对于具有正常感性的人来说也不缺少任何机会以适合我们的宗教的方式解释和探讨这些事物。甚至对树木和植物的考虑就我们的目的来说都不是没有理由的，因为圣保罗和他以前的大卫都记录了通过对所创造的宇宙的了解理解上帝的威严和敬畏。因为事物的状态即如此，我们当中被懒惰的精神所占据的人，如此沉浸于将死和腐烂之事物的人，他不可能承认上帝给了他无数的恩惠，此外，当他作为人而认识到自身的生物性时，他也认识到天堂、空气、水和大地上的一切都是为了人的缘故而生产的。"② 这里，"为了人的缘故"不应该理解为启蒙运动的目的论，对启蒙运动来说，人的幸福是自然至高无上的目的，而应该根据相当不同的巴罗克目的论来理解。它既不投身于凡俗事物也不献身于生灵的道德幸福，它的惟一目标就是神秘的训喻。从巴罗克的观点来看，自然是用来表达它的意义的，是对其意义的寓意再现，而作为一种寓言再现，它就无法改变地区别于它的历史实现。在道德例子中，在灾难中，历史仅仅是寓意再现的主题的一个方面。指意的自然所被固定的是一副胜利的面孔，而历史则必须永远是起从属作用的舞台道具。中世纪的寓言是基督教的，说教的——在神秘和自然－历史这方面巴罗克是古代的后裔：古代埃及，续后还有古希腊。对其秘密的发明宝库的发现应归功于路多维柯·费尔特（Ludovico Feltre），他"由于在地下从事'怪诞的'发明活动而被称作'死者'。而一位同名的隐士（在 E. T. A. 霍夫曼的《塞拉皮翁兄弟》[*Die Serapionsbruder*] 中），从普林尼常被引用的关于作为古典怪诞艺术的装饰画的讨论中撷取的古董画家，'阳

① Ioannis pierii Valeriani Nolzanii belluensis, Basileae, 1556. 标题页。
② 同上，p. 4.

台画家’塞拉皮翁，在文学中也被用作地下幻影、神秘幽灵的人格化。甚至在那时，具有怪诞效果的谜一样的人物就似乎与被埋葬的废墟和墓穴神秘的地下源头有关。该词并非衍生于直义的‘洞穴’(grotta)，而衍生于‘埋葬’——意即藏匿——这也是洞穴所表达的意思……对此，18 世纪还仍然有这样的表达 das Verkrochene (爬行者)。因此，谜的性质从一开始就是它的组成部分。”[①] 温克尔曼的观点与此并不相距甚远。无论他怎样批评巴罗克寓言的文体原则，他的理论都在许多方面与早期作家们的观点紧密相关。伯林斯基在《诗与寓言》中清楚地看到了这一点。“这里，最重要的是，温克尔曼仍然固守文艺复兴对古人的智慧 (sapientia veterum) 的信仰，对原始真理与艺术、知识科学与考古学之间的精神连结的信仰……在从完美的荷马史诗中‘吸进’了灵感的原真的‘古人的寓言’中，他寻求医治现代艺术中无休止重复的殉身和神话场面的‘心理的’万灵药……只有这种寓言能教会艺术家‘发明’；也只有这能把他抬高到诗人的水平。”[②] 因此，寓言比之在巴罗克艺术中更彻底地失去了其简单的说教方面。

在发展的过程中，随着寓意再现的进一步分支，这种表达方式也变得更加模糊起来。埃及、希腊和基督教的图象相互交织起来。神学对此的直接反应典型地体现在由同一位耶稣会会员考西努斯 (Caussinus) 撰写的《象征的博学者》等著作中。考西努斯的拉丁文著作《幸福》(*Felicitas*) 由格里菲乌斯翻译过来。任何一种写作在保障真正世俗智慧的政治原理方面都比不上这种奥秘教义书，只有学者才能理解它们。在论安德列亚 (Johann Valentin Andrea) 的一篇文章中，赫尔德甚至推测这种书籍为人们不愿意在王公贵族面前发表的许多见解提供了避难所。奥皮茨的观点听起来更加自相矛盾。一方面，他在这种表达方式的神学奥义中看

---

① Borinsky, *Die Antike*, I, 189.

② Borinski, *Die Antike*, II, 208/209.

到了诗歌的高贵源泉的证据；另一方面，他确实仍然相信这是为了普通理解力而引进的。德尔贝尼（Delbene）在《艺术诗学》中提出的命题："诗歌原本不过是寓言神学"为奥皮茨的《德意志诗歌》第二章的著名论述提供了模式："诗歌最初不过是被隐蔽的神学"。但另一方面，他又写道，"由于最早期的蛮荒世界太原始，太野蛮，因此，人们不能正确地掌握和理解智慧的教义和神圣的事物，智者必须用普通人愿意听的韵诗和寓言把他们发现的东西隐藏或埋藏起来，以便培养对上帝的恐惧，道德和善行。"① 这始终是一种公认的观点，而对于也许是最始终如一的寓言家哈尔斯德弗尔（Harsdorffer）来说，这提供了这种表达方式的理论基础。正如它在每一个精神活动领域，从最广义的到最狭义的，从神学、自然研究和道德，到纹章学、应景诗和爱情语言等领域都站稳了脚跟一样，其视觉必要条件的储存也是无限的。随着每一思想在表达的时刻与可证实的形象爆发相偶合，这导致了隐喻的堆积。这就是崇高以这种风格得以表现的方式。"事物的普遍性质给这种哲学探讨（对形象问题的探讨）增加了分量，任何物体泄露的这种信息都不能不传达到一件雕刻品［象征物］上来，在观照雕塑品时，个人可能会得到关于公民生活本质的有用信息：所以，如历史的情况所示，启示可以来自硬币，或在道德哲学的情况下，启示也可以来自雕刻品。"② 这是一个特别明显的例子。因为在自然携带历史印迹的地方，即是说在自然作为背景的地方，难道它不具有钱币的性质吗？同一位作者——《戏剧博览》（*Acta eruditorum*）的评论员——在另一处又写道："然而，上面已经指出，在《戏剧》中，一事物通过象征和装饰表明其自然性质，而整个宇宙中存在的任何事物都不能不提供这样一种适当再现，如我们在去年

---

① Opitz, *Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deudschen Poeterey*, p. 2.

② Anonymous review of Menestrier, La philosophie des images; Acta eruditorum. Anno MDCLXXXIII publicata, I, ipsiae, 1683, p. 17.

发表的形象哲学第一卷中所解释的。为支持这一断言，今年发表的第二卷提供了极好的证据，从自然和人造物品、从自然因素、从火、从喷火的山、从满是灰尘的攻城武器、从烟、从灯、从圣火、从青铜硬币、从许许多多鸟中生产出象征和恰当相关的主题。"①只一个例子就足以表明人们在这个方向已经走了多远。下面这段话摘自伯克勒（Bockler）的《纹章学》："论树叶。纹章中很少能看见树叶，但在能看到树叶的地方，它们意指真理，因为在许多方面它们相像于口与心……论云。正如云相互堆积起来升入高空，此后便下起倾盆大雨，使田野、果实和人都焕然一新、精神饱满一样，高贵的禀赋也应该升入高空，就如同在道德的问题上一样，然后，便发挥其才能为祖国服务……白马意指战争结束后胜利的和平，也指速度。""红色和银灰色，复仇的欲望，……蓝色……和红色，粗鲁，……黑色……和紫色，永久虔诚"。② 这不过是几个例子而已。"意义与符号之间许多联系的模糊……并未阻止，相反却鼓励使用古代的代表性客体的特点作为象征，这样甚至能以新的微妙之处超过埃及人。除此之外，还有从古人传下来的意义的教条力量，这样，同一个客体既可以意指美德，也可以意指邪恶，因此可以说指任何事物。"③

由此我们来探讨寓言的二律背反，如果要把悲苦剧的意象再现出来，那么，对这种二律背反的辩证讨论就是关键的。任何人，任何物体，任何关系都可以绝对指别的东西。这个可能性是破坏性的，但是，对这个鄙俗的世界却做出了公正的判决：所有细节都无足轻重地标志着这个世界的特点。但是，确定无疑的是，尤其是对熟悉寓言的文本解释的人来说，被用于意指的一切事物，从它们都意指别的事物这个事实而言，都衍生于一种力量，这种力

---

① Anonymous review of Menestrier, La philosophie des images; Acta eruditorum. Anno MDCLXXXIII publicata, I, ipsiae, 1683, p. 344.

② Bockler, p. 140, 109, 81, 82, 83.

③ Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde*, p. 105.

量使它们似乎不再与鄙俗的事物相称，把它们提到较高的层面，事实上，也可以把它们变成神圣的东西。那么，从寓言的角度考虑，鄙俗的世界是既被抬高又被贬值了。这种宗教的辩证内容以辩证的常规和表现为其形式上的对应物。因为寓言既是常规又是表现；而二者本质上又是矛盾的。然而，正如巴罗克教育把历史视作被创造的事件，寓言，尽管与其他任何写作一样也是一种常规，但却尤其被看做是创造出来的，就如神圣经典一样。17世纪的寓言并不是表现的常规，而是对常规的表现。同时，对权威的表现，据其颇有尊严的根源是秘密的，而据其合法的程度则是公开的。而这些相同的二律背反在冷酷肤浅的技术与寓言阐释的爆发性表达之间采取可塑的形式。这里，结论也是辩证的。它在于写作自身的本质。完全可能在没有矛盾的情况下想像被揭示的口语语言的更具生命力的、更自由的用法，它在这种用法中不会失去任何尊严。但对书写却不尽然，而书写又是寓言所要求的形式。对书写的神圣化是与其严格的符码化的观点分不开的。因为神圣经典也采取词语的复合形式，最终构成或渴望成为一个单一而不可改变的复合体。因此，正是那种文字书写，作为写作原子的综合，才是这些神圣复合体的书写的最远亲。这后一种复合体以象形文字形式出现。要保证任何书写的神圣性质的欲望——在神圣的地位与鄙俗的理解力之间总是存有某种冲突——都将导致复合体，导致象形文字的产生。这就是巴罗克艺术中发生的情况。在外部和文体上——在印刷排版的极端性质和在蕴义高度丰富的隐喻的运用上——书写的文字趋于视觉的。不可能想像出比在寓言式书写中看到的无形状碎片更纯粹的对立于艺术象征、可塑性象征和有机总体的形象的东西了。在这种书写中，巴罗克风格证明是古典主义的十足的对立面，即如此，迄今为止，它只承认浪漫主义。我们禁不住要找出二者所共有的那些特征。浪漫主义和巴罗克关怀的与其说是为古典主义提供矫正物，毋宁说是艺术自身。而毋庸否认的是，作为古典主义之对立性前奏的巴罗克所提供的矫正更

具体、更具权威性、更永久。由于自身对无限性的信仰而激发的浪漫主义用批评术语强化了形式与思想的完美创造，而寓言的深刻洞察力一举改变了事物，将其转变成激发人心的写作。温克尔曼在《赫拉克勒斯雕像描写》(*Beschreibung des Torso des Hercules in belvedere zu Rom*) 中仍然保有这种深刻的洞察力：显然，他以非古典主义的方式一个部位一个部位地、一个肢体一个肢体地描写了这尊雕像。选择一尊雕像作为主题这不是偶然的。在寓言的直观领域里，形象是个碎片，一个神秘符号。当神性的学问之光降临它身上时，它作为象征的美就蒸发掉了。总体性的虚假表象消失了。由于表象的消失，明喻也不再存在了，它所包含的宇宙也枯萎了。仍然残存的枯燥的画谜包含着一种洞察力，这对于迷惑的研究者来说仍然是可及的。古典主义就其本质来说不允许自由的缺乏，不完善，实在的、美的自然的坍塌。但是，在其华丽的外表之下，这恰恰是巴罗克寓言以前所未有的强调所张扬的东西。对艺术问题性的一种根深蒂固的直观——这决不仅仅是某一特殊社会阶级的羞涩，而且也是把艺术活动分派给"消闲时光"的宗教顾虑——在文艺复兴时期作为对其自信的反动而出现了。尽管古典主义的艺术家和思想家们并未投身于他们认为是怪诞的东西，但新康德美学的某些主张却考虑到了这场激烈的争论。这种表达方式的辩证性质被误解为含混而受到人们的怀疑。"然而，寓言的基本特点是含混和多义性；寓言，以及巴罗克，都以其语义的丰富为荣。但这种含混的语义丰富是奢侈的丰富；而自然，据形而上学、甚至机械学的陈规俗套，则受经济规律的制约。因此，含混始终是意义的清晰和统一的对立面。"① 赫曼·科恩的学生，卡尔·霍斯特 (Carl Horst) 的观点也同样不是脱离实际的，他的题目《巴罗克问题》(*Barockprobleme*) 使其仅限于使用一种更具

---

① Hermann Cohen, *Asthetik des reinen Gefuhls*, II (System des Philosophie, 3). Berlin, 1912, p. 305.

体的方法。尽管如此，他还是认为寓言“总是揭示‘跨越一种不同模式的疆界’，可塑性艺术向‘修辞性’艺术领域的迈进。而对疆界的这种僭越在任何领域受到的惩罚都没有比在纯粹情感的文化领域里严酷，直观文化领域所经营的与其说是‘可塑性艺术’毋宁说是‘修辞性艺术’，并使前者更接近于音乐……在非情感的独裁思想对最复杂多变的人类表达形式的渗透中……艺术情感和理解受到转移和侵犯。这正是寓言在‘可塑性’艺术领域所取得的成就。因此，它的侵入可说是对和平的严重干扰和对艺术规律和秩序的瓦解。然而，寓言却从来没有离开这个领地，最伟大的艺术家已为它奉献了伟大的作品。”[1] 仅只这个事实就足以使人们对寓言持一种不同的态度。新康德主义非辩证的思维方式不能够理解寓言写作中由于神学和艺术意向的冲突而达到的那种综合，并非完全是在对立意见之间作为上帝的休战（treuga dei）的一种和平意义上的综合。

正如悲苦剧的例子所示，当历史成为背景的组成部分时，它是作为书写而做到这一点的。“历史”一词以瞬息万变的字体书写在自然的面孔之上。悲苦剧搬上舞台的对自然－历史的寓言式面相在现实中是以废墟的形式出现的。在废墟中，历史物质地融入了背景之中。在这种伪装之下，历史呈现的与其说是永久生命进程的形式，毋宁说是不可抗拒的衰落的形式。寓言据此宣称它自身对美的超越。寓言在思想领域里就如同物质领域里的废墟。这说明了巴罗克艺术何以崇拜废墟的原因。伯林斯基在对事实的虽然不是穷尽性的、但却是准确的论述中意识到了这一点。“破碎的三角墙，坍塌的柱子被认为目睹了这座神圣大厦忍受电击和地震等最基本元素的毁灭性力量的奇迹。然而，就其人工性质而言，这种废墟似乎是古代的最后遗产，在现代世界上只能以其物质的形

① Carl Horst, *Barockprobleme*, Munich, 1912, pp. 39/40; cf, also pp. 41/42.

式被视为一片如画的废墟。"[1]脚注里又说，"这种倾向的兴起可以通过检验文艺复兴时期艺术家的天才实践来追溯，把基督的降生和礼拜置于一座古代神殿的废墟之上而非中世纪的马厩。比如，在吉兰达约（Domenico Ghirlandaio）的画（佛罗伦萨学术院）中，这些废墟仍然是由完好无损的展品构成的；现在，它们成了自身的目的，用作再现转瞬即逝的荣光的如画背景，成为可塑的和多彩的耶稣诞生图[2]。这里充斥着一种流行风格情感，而决不是对古代的回忆。作为废墟而展现在这里的，具有高度指意功能的碎片，那片残余，事实上，是巴罗克创造的最精美的材料。因为在巴罗克文学中，无休止地堆积碎片而没有严格的目标限制是常见的实践，而在对奇迹的持续期待中，把一些定式的重复变成了强化的过程。巴罗克作家们一定是把艺术品看做是这样的奇迹。而另一方面，如果这看上去是累积过程的可靠结果，那么，与炼金术士把渴望已久的神奇"作品"与微妙的理论方法相调和的实践相比，把这两种事物调和起来就没有什么难的了。巴罗克作家们的实验相似于炼金术士的实验。古代的遗产一项对一项地构成了新的整体得以混合的诸因素。甚或说：是被构成的整体的诸因素。因为这个新现象的完美视野是一片废墟。在一个结构中大量使用古代因素，而不把它们联合成单一的整体，在被毁灭之时，将仍然优越于古代的和谐，这就是那种技巧单独而炫耀地应用于实在的修辞形象和规则的目的。文学应该称作设计的艺术（ars inveniedi）。天才，即设计艺术大师，就是以高超的技艺操纵模式之人。"幻想"，即现代人所认为的创造才能，作为精神等级制的一个标准仍然是未知的。"德国诗歌中目前还没有人甚至接近奥皮茨，更不用说超过他了（这在将来也不可能），其主要原因是，除了他天性无比机灵之外，他还广泛阅读拉丁和希腊作品，他本人也具有这种

① Borinski，*Die Antike*，I，193/194/

② 同上，pp. 305/306.

表达和发明的才能。"① 此外，如当时的语法学家所看到的，德国语言在这种语境中不过是伴随着古代模式的另一种自然。汉卡默（Hankamer）把他们的观点解释如下："语言的本质，与物质自然一样，是全部奥秘的储存库。[作家]未给它带来任何力量，未从灵魂的自发喷涌中创造任何新的真理。"②作家不要隐藏这样一个事实，即他的活动只是进行安排，因为所要达到的主要印象不完全是那个显然作为被建构的性质的纯粹整体。因此，技巧的展示，在卡尔德龙的作品中尤甚，就仿佛停工的建筑中全都显示出来的泥瓦工艺。因此可以说，对这个时期的作家来说，自然仍然是伟大的教师。然而，在他们眼里，自然并非就是蓓蕾绽放，而是风烛残年，其造物已经腐朽。他们在自然中看到了永久的变幻，而只有在这里，这一代人冷漠忧郁的视觉才辨识出历史。它的丰碑，它的废墟，据内特申（Agrippa von Nettesheim）所说，是冷漠忧郁的动物之所。在衰落的过程中，而只有在衰落的过程中，历史事件才枯萎消失，融化在背景之中。这些正在衰落的物体的本质在文艺复兴初期的人们看来是变形的自然的直接对立面。布尔达赫（Burdach）已经表明，这后一种概念"全然不同于我们自己的概念"。"长期以来它一直依赖中世纪语言的用法和思维方式，即便对'自然'一词及其概念的评价确实越来越高。然而，在从14世纪到16世纪的艺术理论中，对自然的模仿意味着对上帝创造的自然的模仿。"③但是，这却是带有历史进程印迹的堕落的自然。巴罗克艺术对神圣境界的强烈追求是对它看待事物的独特方式的补充。对寓言表达的认可也带有纯粹世俗的气息。其超验性从来不

---

① August Bunchner, *Wegweiser zur deutschen Tichikunst*, Jena, n. d. [1663], pp. 80ff; quoted from Borcherdt, Augustus Buchner, p. 80.

② Paul Hankamer, *Die Sprache. Ihr Begriff und ihre Deutung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Ein Beitrag zur Frage der literarhistorischen Gliederung des Zeitraums.* Bonn, 1927, p. 135.

③ Burdach, p. 178.

是出自内部。因而也是依据人为的神圣之光来加以阐发的。以前从来没有这样一种文学以其幻觉般的精湛技巧把那种光辉从其作品中如此彻底地清除出去，那种光辉具有一种超验的效果，曾一度被正确地用来界定艺术的本质。可以把这种光辉的缺场说成是巴罗克抒情诗最鲜明的特点之一。而戏剧也不例外。“所以，人们必须通过死才能进入那种生，那种生把埃及的黑夜变成歌珊地的白天，赐予我们无价的永恒之袍。”[①]这就是哈尔曼(Hallmann)从舞台监督的角度对永恒生命的描写。对先决条件的固持挫败了爱情描写。迷失在自身幻想之中的非世俗纵欲赢得了发言权。“一个饰有上千饰物的美丽女人是能够满足许多人的一桌丰盛的美味。一条永恒的喷泉流水不尽，或流不尽爱的甜美的乳汁；如数百只甘蔗流淌的甜美的糖液一样。只有魔鬼的学说，那乜斜的嫉妒，才拒绝给人抖擞精神但却不是消费的食粮。”[②]对内容的足够掩饰是典型的巴罗克作品所缺乏的。它们的影响范围，即便是以微不足道的形式，也都是惊人的。它们对熟悉的、神秘的事物没有任何感觉。它们放肆而徒劳无益地试图用谜团和隐蔽的东西取代熟悉的神秘的事物。在真正的艺术作品中，快感可能是昙花一现的，它在瞬间存活，它可以消失，它可以更新。巴罗克艺术品只想永存，用它的所有感觉恪守永恒。这是惟一能够解释下一个世纪的读者何以被第一出戏要释放的甘美所引诱的原因，也是在洛可可艺术中，中国艺术风格何以成为僧侣式拜占庭风格的互补的原因。在把总体艺术作为当时审美等级的巅峰和悲苦剧本身的理想之时，巴罗克批评家重新证实了这种凝重精神。哈尔斯德弗尔是许多理论家中有经验的寓言家，就是他最激进地提出了综合全部艺术的主张。因为这恰恰是寓言式视角所要求的。温克尔曼以论战式夸张充分阐明了这种关联，他说：“徒劳……正是那些人的希望，他

---

① Halmann, *Trauer—*, *Freuden—und Schaferspiele*, 'Mariamne', p. 90.
② Lohenstein, *Agrippina*, pp. 166/167.

们认为应该把寓言发展到如此地步，甚至可以用它绘制一首颂词。"[①] 更使人窘迫的是那个世纪的文学作品何以被引入的问题：作者或别人写的题献、序跋，大师的推荐书和确认书——这些是规则。毫无例外地它们为多卷版和选集提供了详细的外围框架。因为只在少有的情况下客体本身才能满足鉴赏的眼光。人们指望艺术作品能够融入普通日常事务，而对艺术的献身远远不是后来所发展成的私下事物，由于这个原因艺术也不必是必须给予的东西。阅读是义务，而且是教育。产品的范围及其有意的庞大和缺乏神秘性，应该解做对公众中这样一种态度的矫正。人们并未感到这些产品是有意通过一段时间的发展而普及，以便在此时此地填补指定给它们的位置。而在许多方面，这是它们应得的报偿。但也正是由于这个原因，批评就其继续存在的事实而言具有罕见的清晰意义。从一开始，这些产品就是为批评的侵入而设定的，在时间的进程中，批评早晚会降临在它们头上。对于缺乏经验的人来说，美没有什么不能给予的。对这些人来说，最难于接近的莫过于德国的悲苦剧了。它的外部形式由于其极端的粗糙而灭绝了。而残存下来的则是寓言指涉的非凡细节：在有意建构的废墟中安顿下来的认识客体。批评意味着对作品的凌辱。就其本质来说这些作品比其他作品更及时地证实了这一点。对作品的凌辱：不是像浪漫派所说的那样在活的作品中唤醒意识，而是在已死的作品中认识事物。持存的美是认识的客体。如果人们怀疑持存的美是否仍然名副其实的话，那么，应该确信的就是，任何美的东西都不能不含有值得认识的东西。哲学不应该试图否认它重新唤起了作品的美。"科学不能导致对艺术的天真的欣赏，正如地质学家和植物学家不能唤起对美景的感觉一样"，[②] 这个断言之不正确就如支持它的类比之虚假一样。地质学家和植物学家可能确实只能做到

---

① 同上引 Winckelmann, p. 19.

② Petersen, p. 12.

这一点。如果没有一丁点对结构中的生活细节的直观掌握，那么，一切对美的热爱都不过是空洞的梦想。在这后一个分析中，结构和细节始终是带有历史负荷的。哲学批评的目的是要表明艺术形式的下述作用：把历史内容，如提供每一件重要艺术品的基础，变成哲学真理。这种把物质内容向真理内容的转变而使有效性的减弱，即以前的魅力一代一代地减弱，使之变成再生的基础，在这种再生中，一切转瞬即逝的美都将被彻底剥除，作品便成为一堆废墟。在对巴罗克悲苦剧的寓言建构中，这种废墟始终作为被保存的艺术品的形式因素而明显突出出来。

甚至基督生活的故事也支持从历史到自然的运动，这是寓言的基础。不管其延误有多大，其世俗解释的倾向始终存在着——但极少达到在比尔肯（Sigmund von Birken）的著作中的强度。他的诗学论述“生，婚姻和葬礼诗，颂词和胜利贺词，关于基督生与死的歌曲，关于他与灵的精神结合，关于他的光荣和胜利”。①那神秘的瞬间［Nu］变成了当代现实的“现在”［Jetzt］；象征被扭曲成寓言。永恒被从赎救故事的事件中分离出来，而所剩下的是阐释性艺术家可以进行各种修正的一个活的形象。这深刻地与巴罗克构型过程中无休止地准备的、迂回的、自我放纵地犹豫不决的方式形成对应。豪森施泰因（Hausenstein）最近相当正确地指出，在描绘神圣境界的画中，前景一般都给予夸张的现实主义描写，这样就能更可靠地表明比较遥远的、幻想的客体。要把一切世俗事件聚集在画的前景中的尝试并没有进行，这是为了强化内在性与超验性之间的张力，但也是为了保证后者的最大程度的、可想像得到的精密性、排外性和不可更改性。甚至把基督置于临时的、日常的、不可靠的领域之内，这是一次难以超越的惊人之举。《狂飙与突进》(Sturm und Drang)给予坚决的支持；默尔克(Merck）写道：“不可能以任何方式贬低那个伟大的人物，如果人们知

① Strich, p. 26.

道他生于马厩、躺在公牛和驴之间的长布条襁褓之中的话。"[1] 最重要的是，这是冒犯，这一举动的挑衅性质是巴罗克的。在把人画得趋于象征的地方，寓言便从存在的深度呈现，以阻止并战胜象征的意图。这同一种倾向也是巴罗克抒情诗的特点。这些诗"没有向前的运动，但却从内部鼓胀出来"。[2]如果它能独立抵制同化的倾向，那么，寓言就必须不断地以新的惊人的方式展开。另一方面，如浪漫主义神话家们所展示的，象征始终没有改变。寓意画册中千篇一律的韵诗，那些"四大皆空"（vanitas vanitatum vanitas）的句子，与它们从世纪中期开始接踵而至地出现的那种时髦的匆忙，二者间构成多么惊人的对照啊！寓言过时了，因为以语惊人是它们的本性。如果客体在忧郁的凝视之下变成了寓言，如果忧郁使生命从中流淌出来，给它留下死的躯壳，但却永久地得到保障，那么，它就暴露给寓言家了，它就无条件地在他的掌握之中了。这就是说，它现在已经没有任何能力发放自身的意义或意味；它所具有的意义，现在则要从寓言家那里获得。他把意义置于寓言内部，然后支持它；不是在心理的但却在本体的意义上支持它。在他手上，客体变成了不同的东西；通过客体，他开始讲一种不同的语言，它是他打开隐蔽知识领域的钥匙；他也敬之为这个领域的象征。这是寓言作为一种写作方式的决定性质。它是个图式；而作为一个图式，它是认识客体，但在成为固定图式之前它不会被牢固地占有：它既是一个被固定的形象，同时又是进行固定的一个符号。巴罗克理想的知识，林立的图书馆为其丰碑的储存过程，都以书写的外部表象实现了。几乎与在中国一样，其可见的字体不仅仅是有待认识的客体的符号，而其本身就是值得认识的一个客体。浪漫派也是最先开始意识到寓言的这个方面

---

① Johann Heinrich Merck, *Ausgewahlte Schriften zur schonen Literatur und Kunst. Ein Denkmal*, hrsg. von Adolf Stahr, Oldenburg, 1840, p. 308.

② Strich, p. 39.

的。尤其是巴德尔。在《论生产与形构过程中思想符号的影响》中，他写道，"众所周知，我们是否用自然界的特殊物体作为表示某一思想的惯习符号，如我们在象征性和象形文字书写中所看到的，这完全是我们自己的事，而这个物体只有在那时才具有新的性质，转达的不是它的自然特性，而是我们自己借用给它的那些特性。"① 给这段话的脚注包括下列评论："有充分的理由说明这样一个事实，即我们在外部自然界所看到的一切，对我们来说，都已经在书写一种符号语言了，然而却仍然缺乏最本质的特征：发音；这一定是来自别处而给予人的。"② 因此，寓言家"从别处"把它拣取过来，决没有避免作为知识力量之最极端显示的那种任意性。寓言家在带有深刻历史印迹的造物的世界上发现的丰富的解码证实了科恩对"奢侈放肆"的抨击。这也许与自然的权威并不一致；但是，意义的统治所凭借的放纵，就像后宫里严肃的苏丹王一样，在对自然的表达上无与伦比。这的确是施虐狂的特点，他侮辱他的客体——或用这种方式满足它。这就是寓言家在这个浸透着经历过的和想像的残酷行为的时代里所做的一切。这甚至用于宗教绘画。巴罗克绘画把"眼睛的挣开"变成了"一个图式，它完全独立于由手头主题所制约的条件"③，它以无以言表的方式暴露并贬低了事物的价值。巴罗克偶像的功能并不完全是揭开物体的外表以把它们暴露无遗。寓言作家并没有"在形象背后"含蓄地表现本质。他在写作中把所描绘的本质拉到形象面前，如同寓意画册中的字幕构成了所描绘画面的不可分割的一部分一样。那么，从根本上说，在寓言的领域里发展起来的悲苦剧，就其形式来看，也是为读者所写的戏剧。尽管这丝毫说明不了其舞台表演的价值或可能性。但这的确清楚地表明，这种悲苦剧所选中的观众至少以

---

① Franz von Baader, *Sammtliche Werke*, hrsg. durch einen Verein von Freunden des Verewigten: Franz Hoffman [et al], 1, Hauptabt, II, Leipzig, 1851, p. 129.

② Baader, p. 129.

③ Hubscher, p. 560.

与读者相同的思想和注意力观看它们；场面并不经常改变，但是，当它们改变时，也只是转瞬即逝，就仿佛翻过书页时的印刷表象一样；这也说明了在对这些戏剧的内在规律的充满敌意而吝啬的直观中，旧的研究学派是如何坚持它们从来没有得到表演过这一观点的。

这个观点当然是不正确的。因为忧郁者所能允许自身的惟一快感，而且是有力的快感，就是寓言。诚然，平庸客体借以从寓言深处产生出来的那种不可一世的炫耀很快就被令人不快的面孔所取代了；诚然，病人在深切迷恋孤立和微屑事物之后便会失望地抛弃那已被穷尽的象征，具有思辨倾向的观察者会发现这种象征的节奏在猿的行为中反复出现。但是，只能寓言地加以理解的那些无形细节仍在不断出现。如果所给的教导是："［必须］按自身能力考虑每一事物，然后，智力［将］增长，鉴赏力［将］得到陶冶"，那么，这种意图的适当客体就会永远存在。在《对话剧》中，哈尔斯德弗尔在这样一个事实中看到了一种特殊文类的基础，"按照法官的例子，而非伊索寓言中动物的例子，其中无生命的物体，森林，树木，石头，都可以说话和行动，而另一种文类则产生于这样一个事实，即词语，音节和字母都以人格化的形式出现。"① 仅就这后一种倾向而言，安德列亚的儿子，基督徒格里菲乌斯，以说教剧《德语语言差异》(*Der deutschen Sprache unterchiedene Alter*) 著称。相当清楚的是，图象诸方面的这种破碎化是寓言方法的原则。尤其是在巴罗克艺术中，寓言的人格化让位于寓意象征，而这些寓意象征大多是以凄凉悲哀的分散呈现给观照的。温克尔曼的《尝试一种寓言》的大部分都需要解作对这种风格的抗议。"素朴包括对一幅画的设计，使其以尽可能少的符号表达所要表达的意义，而这是古代最佳寓言的特点。在后来的时代里，以许多符号把同样多的概念植入一个单个形象，正如人

① Tittmann, p. 94.

们称为‘泛神’的各种神性被赋予诸神的属性一样……表达一个或若干概念的最好和最完善的寓言由一个单个形象所构成，或应该被认为如此。”[①] 这是以人的形象向人文主义敬仰的象征性总体性发出的意志的呼喊。但是，客体从寓言的结构中向外凝视，这同样是不完整的和不完善的。甚至在浪漫派中，真正属于这个领域的理论家们也对它们没有用处。它们被拿来与象征相平衡但却发现缺乏分量。“德国的比喻 [Sinnbild] ……非常缺乏尊严和本质。因此应该……仍然局限于低级领域，并完全从象征试验中排除出来”。对克罗伊策的这段话，格雷斯做了如下评论：“由于你把神秘象征解释为现实象征，在形式象征中，精神渴望超越形式，破坏身体，然而，可塑性象征是精神与自然之间的纯粹中介，你略掉了前者的对立项，即真正的象征，其中，身体形式吸收了精神，而在这里，比喻，即狭义上的德国象征 [Sinnbild]，是非常适合的。”[②] 这两位作者的浪漫主义观点对他们来说仍然是不充分的，不足以表明对理性说教不抱有敌意，而这种形式对理性说教的封闭仿佛是令人怀疑的。但在另一方面，其许多产品的直率、怪异和通俗性质不可能不把格雷斯吸引住。然而，他并未澄清他的立场。而甚至在今天，物体之与个人、部分之与总体的优越性也决不是明明白白地再现出寓言与象征之间的对立的，象征与寓言是对立的两极，因而力量也是相等的。寓言的人格化始终掩盖着这样一个事实，即其功能并不是事物的人格化，而是给予具体事物以更加强制的形式，使其像人一样站立起来。在这方面，塞萨兹的见解非常透彻。“巴罗克把古代神话庸俗化，目的是为了根据形象（而非灵魂）看待事物：这是在僧侣的宗教内容被奥维德审美化，被新拉丁语作家世俗化之后外化的最终阶段。物质的精神化并未发出些微的光芒。整个自然都被人格化了，并非由此而变

---

① Winckelmann, p. 27; 参见 Creuzer, p. 67, pp. 109/110.

② Creuzer, p. 64, 147.

得更加内向，而恰恰相反——却被剥夺了灵魂。”① 在艺术家这方面由于缺乏天才，在赞助人这方面体现为缺乏洞见的那种令人窘迫的粗俗才是寓言的本质。因此，晚期浪漫派所无法与之比肩的、更清楚地意识到他与古典主义理想之间差别的诺瓦利斯，在涉及这个主题的几段文字中更加卓越地阐述了对寓言本质的深刻理解。细心的读者即刻就能在下列注释中洞悉这位16世纪诗人、一位有过私人感受、肩负重任的高官的心灵：“商业事务也可以诗意地看待……一种拟古的风格，对成堆事务的一种得体处理和安排，一点微弱的寓言暗示，一种怪异性、敬重和迷惑，在书写中微微闪光——这是这种艺术的一些本质特征。”② 这的确是巴罗克在实践中接近真实的精神。在寓言领域里，浪漫主义的天才与巴罗克的精神构造之间有一种亲和力，这在另一个断片中也有清楚的阐述：“诗歌，纯粹悦耳的声音，充满了漂亮的词句，而没有任何意义或逻辑——不过是几句可以理解的韵文——就好像最异质的物体的残片一样。真正的诗歌充其量含有作为整体的寓言意义，而它产生的影响，与音乐的影响一样，至多只能是间接的。因此，自然是纯粹诗意的，而魔术师的私室，物理学家的实验室，托儿所，阁楼和堆放旧杂物的房间，也是诗意的。”③ 千万不要以为诺瓦利斯偶然地把寓言与巴罗克艺术家所熟悉的魔术师的私室或炼金术士的实验室的零碎、邋遢和无序的性质联系起来。德国文学中最伟大的寓言家让·保罗（Jean Paul）的作品不就是描写这种托儿所和闹鬼的房间的吗？的确，一部关于浪漫主义风格的真正历史也不过以他的著作为参照，表明甚至破碎性、甚至反讽，也都是寓言的变体。简言之：浪漫主义的技巧在一些方面进入了寓意表现和寓言的领域。而二者之间的关系可以阐述如下：以最完善的

① Cysarz, p. 31.

② Novalis, *Schriften*, III, 5.

③ Novalis, *Schriften*, II, 308.

巴罗克为形式的寓言有其自身判断的标准；丰富的寓意表现围绕一个形象中心加以组合，在真正的寓言中，这个中心从不缺场，与概念的迂回表达形成对立。事物据其意义而得到组合；而无视它们的存在又使它们重新消散。寓言场面的无序与雅致的闺房形成对照。在这种辩证的表达方式中，收集过程中的狂热与安排物体时的倦怠平衡起来：忏悔或暴力工具奢侈的分布是尤其自相矛盾的。伯林斯基对巴罗克形式有过精彩的描写："由于其过分的结构要求，这种形式由其装饰性或它自己所说的'雅致'而得到补偿。"[①] 这证实了巴罗克形式与寓言的同时代性。这种说法也与巴罗克诗学的风格批评相关。因为在"悲剧"理论中，古代悲剧的规则是分别论述的，被当作无生命的因素，围绕一个再现悲剧缪斯的寓言形象而堆积起来的。只是由于古典主义对悲苦剧的误解，如巴罗克是在对真实自我无知的情况下的实践等，古代悲剧的"规则"才变成了无形的、有约束力的和寓意的规则，新的形式就是根据这些规则发展的。在寓言衰落和毁灭的这种语境中，希腊悲剧的形象似乎是惟一可行的了，这就是"悲剧诗"的自然符号。它的规则成了悲苦剧的重要预示；其文本被读作悲苦剧的文本。这种可能性的存在和继续可以在荷尔德林的索福克勒斯的翻译中见出，这可以溯至这位诗人的创造晚期，赫林格拉斯把这一时期称作"巴罗克"决不是没有理由的。

二

> 你的词语被剥夺了力量，你被打成了碎片，自行作为一道惨淡的影子而消失了。与一幅画结合，你将被允许，一个深刻的寓意就会帮助你掌握那被隐藏的。

对寓言的哲学理解，尤其是对极端形式的辩证理解，是悲苦

---

① Borinski, *Die Antike*, I. 192.

剧以鲜活和——如果可以冒险这样说的话——美丽的色彩得以突出出来的惟一背景，没有被灰色的润色所染黑的惟一背景。在合唱和插曲中，悲苦剧的寓言结构如此明显，以致它永远不可能完全逃脱观者的注视。但是，正是由于那个原因，这些才成为批评的要点，那个大胆地声称为希腊殿堂的大厦才遭受狂飙的打击，最终被毁掉了。瓦克纳格尔（Wackernagel）写道："合唱是希腊戏剧的遗产：即便只产生了某些历史前提的自然影响。在德国，从来没有使这样的东西得以发展的基础，所以，16 世纪和 17 世纪的德国戏剧家要把它转换成德国戏剧的尝试只能以悲哀的结局告终。"①希腊的合唱剧是由某些民族条件所决定的，这毫无疑问；但是，同样毫无疑问的是，16 世纪和 17 世纪对希腊戏剧的明显模仿也同样是有其历史根由的。巴罗克戏剧的合唱并不是外在的东西。合唱是巴罗克戏剧的内在因素，就如同关于圣徒生活的故事所描绘的在张开的翅膀背后一只哥特圣坛的雕刻一样。在合唱中，或在插曲中，寓言已不再具有丰富的历史联想色彩，而是纯洁和严肃。在洛恩斯坦（Lohenstein）的《索福尼斯比》（*Sophonisbe*）的第二幕中，放荡和美德发生了冲突。最后，放荡被祛除了面具，允许美德在它面前说出这番话来："好吧！现在我们来看看天使的美吧。我必须剥掉你那身借来的外衣。难道一个乞丐能缝出比这更糟糕的东西来吗？在这个奴隶面前有谁不会逃跑呢？可是把那乞丐的斗篷也扔掉吧。看哪，还有比这肮脏得不堪入目的猪猡吗？这是溃疡，而这是麻风疮。难道你自己不为这鼓胀的脓包感到恶心吗？放荡的头是一只天鹅，身体是猪猡。我们再把那脸上的胭脂抹掉。这里的肌肉在腐烂，而这里虱子正在蚕食。放荡的洁白面容就这样变成了污秽。然而，这还不够！脱掉那些破衣；看现在露出了什么？一具尸体，一个骷髅。看哪，放荡的无辜之所：愿

① Wachernagel, p. II.

她被铲进老弱病畜的坟坑吧！”[①]这是古代寓言的女士世界（Dame World）的母题。从这些惊人的段落中，对这里正在进行的事情的暗示偶尔甚至渗透到上个世纪的作家那里。康拉德·穆勒（Canrad Muller）写道：“在巴罗克合唱中，洛恩斯坦趋于复杂的倾向并不侧重语言才能，因为那些华丽的辞藻，在悲剧的风格殿堂里似乎陌生，但却与寓言难以想像的修饰极为合拍。”[②] 正如它在词语中的显示一样，寓言在形象和景象中的显示也毫无二致。它在插曲中达到高潮，以其人格化的属性，美德和邪恶的化身，然而却不以任何方式局限于这些化身。颇具启示意义的是，由国王、大臣和弄臣构成的一系列典型都具有寓意。这里，诺瓦利斯的先见又一次验证了：“真正可见的场面只是那些属于剧院里的场面。寓言的人物，这是人们最常见到的人。儿童是希望，年轻女孩是愿望和要求。”[③] 这一深刻的洞见暗示了景象本身与寓言之间的联系。当然，在巴罗克中，它们的形象不同——而在基督教和教养方面——要比诺瓦利斯描写的更准确。这些形象的寓言性质是在情节援指特殊道德的罕见和犹豫不决中流露出来的。在《列奥·阿美尼乌斯》（*Leo Armenius*）中，巴尔布斯殴打的那个人是有罪还是无辜，到最后仍然完全不清楚。知道他是国王这就足够了。也没有任何其他方法能解释这样一个事实，即任何一个人物实际上都可以在寓言殿堂生动的画面上找到一席之地。可怜的恶棍马希尼萨（Masinissa）称赞道，“道德”。德国悲苦剧从来没有成功地像卡尔德龙那样把个人的特点如此秘密地分布在寓言挂毯的上千个皱褶当中。也没有像莎士比亚那样成功地对寓言形象进行重新解释。“莎士比亚的某些人物具有道德寓言剧人物的相貌特征；但这只对有实践经验的眼光是可辨识的；仅就这些特征而言，它们

---

① Lohenstein, *Sophonisbe*, p. 76 (IV, 585ff.)

② Muller, p. 94.

③ Novalis, *Schriften*, III, 71.

仿佛在寓言的不可见的斗篷下运动。这种人物有罗森克朗茨和吉尔登斯坦。”[①] 由于执迷于真诚，德国悲苦剧从来也没有掌握秘密使用寓言的技巧。只有喜剧赋予寓言以世俗戏剧的公民权；但是，当喜剧严肃地进入寓言时，却出乎意料地导致了致命的后果。

在格里菲乌斯的创作中期，插曲已经占据了戏剧灾难到来之前的合唱的位置，其越来越重要的意义与寓言愈加鲁莽的夸张展示相偶合。这在哈尔曼的作品中达到高潮。“正如结构的、逻辑的意义被言语的修饰方面所掩盖一样……甚至已经达到了牵强比喻的程度……所以……戏剧的结构也被这种装饰倾向所隐藏，这种装饰是借自言语风格的，并在插曲中采取舞台样本、舞台对偶和舞台隐喻的方式。”[②] 可以看出，这些插曲是上述寓言方法导致的结果。一个寓言的、与精神相关的样本是否效仿耶稣会的说教剧而取材于古代历史（在哈尔曼的剧作中：《阿多尼斯与罗斯贝拉》中的狄多合唱，《卡塔莉娜》中的加利斯多合唱），这些合唱是否像洛恩斯坦所喜欢的那样对激情进行颇具启发意义的心理学解释，或像在格里菲乌斯的作品中以宗教反思为主导，多多少少真实的是，在所有这些类型中，戏剧事件都不是作为孤立的灾难而构思的，而是作为自然所必需的，是世界运行方式中所固有的。但是，甚至在其功能性应用上，寓言也并不与戏剧高潮相关，而是引申的解释性插曲。每一幕戏并非相互迅速衔接，而是台阶式地构筑起来。戏剧的结构包括若干宽泛的层面，其年代视角是同一的，而由插曲所再现的层面则是展示表现性雕像的场所。“对词语提及的样本伴随着以生动画面（阿多尼斯）再现的景象；在舞台上一共可以看见三个、四个、甚至七个这样的样本（阿多尼斯）。修辞性呼语，‘看……’，在神灵的预言中也经历了相同的向景象

---

① Julius Leopold Klein, *Geschichte des englischen Dramas*, II, leipzig, 1876 (Geschite des Dramas, 13), Gottingen, 1914, p.107.

② Kolitz, p.182.

的转变。"[①] 有了可以随意支配的权力，寓言意志利用'哑剧表演'带回正在消失的词语，以便接触不可想像的视觉能力。所以说，要在戏剧人物幻觉认知的氛围与观众世俗认知的氛围之间达到平衡的倾向——甚至连莎士比亚都极少担冒的风险——越是清楚地表现出来，这些二流大师就越是不成功。对生动画面的幻觉般的描写是巴罗克严谨和巴罗克对偶的杰出成就之一。"行动和合唱是两个分离的世界，它们就像梦和现实一样不同"。[②] "安德列亚·格里菲乌斯的戏剧技巧清楚地区别了真实物质世界和事件与理想的原因世界和意义之间的行动和合唱。"[③] 如果可以以这两句陈述为前提，那么就不难得出这样的结论，在合唱中变得可以感知的世界是梦幻的世界，是意义的世界。忧郁者谙熟这两个世界的统一。但是，行动与插曲之间的根本区别也在被选中的观众的审视之下消失了。这里与那里的关联在戏剧行动自身揭示出来。比如，在合唱中，阿格利庇娜发现美人鱼救了她。而且，既美丽而又突出的莫过于间奏曲中那个睡觉的人，巴斯安皇帝，这是在《帕皮尼安》(*Papinian*) 的第四幕戏之后。在他熟睡期间，合唱开始了重要的表演。"皇帝醒来，悲哀地退场。"[④] "对这位诗人来说鬼魂就是现实，要问他何以用寓言把它们结合起来构思，是毫无用处的。"[⑤]斯坦伯格并非公正地说。与具有深刻内涵的寓言一样，鬼魂是悲苦的显示。它们为悲苦者、为思考符号和思考未来的人所吸引。对生者灵魂的这种奇怪显现的解释并非如此清楚。在洛恩斯坦的第一出悲苦剧中，索福尼斯比的灵魂抵抗她的激情，而在哈尔曼的脚本《自由》和在《阿多尼斯与罗斯贝拉》中，这只不过是鬼魂的伪装问题。如果格里菲乌斯有一个以奥林匹亚的形

---

① Kolitz, p. 168.
② Steinberg, p. 76.
③ Hubscher, p. 557.
④ Gryphius, p. 599 (舞台说明).
⑤ Steinberg, p. 14.

式出现的灵魂，那么，这就是一种新的转机。这当然不是科克霍夫所说的纯粹“胡言乱语”；而恰恰是对那种狂热的非凡证明，由于这种狂热，甚至绝对单一的、个体的人物也在寓言中变成多层面的了。哈尔曼的《索菲亚》的舞台说明也许提供了一个更加奇怪的寓言化的例子：如人们所必然认为的，那不是两个死人，而是死亡的两个化身，“两种带箭的死亡……跳着意志极度悲哀的芭蕾，与指向索菲亚的恶毒动作相混合”。[①] 这种事情相似于某些寓意图画。比如，《寓意图画选》有一页插图，上面是一朵半开半落的玫瑰花，和在同一个景色中的日升和日落。“巴罗克艺术的本质在于其行动的同时性”，豪森斯坦非常无礼但却有几分警觉地说。因为在主要是借助空间加以实现的地方——以及世俗化的其他意义而非向严格的现在的转变的地方——却采取最激进的步骤使事件同时发生。意义与现实的双重性在舞台的构架中反映出来。使用升降幕布使得前台动作与伸向舞台纵深的场面交替出现。而“任意展示的光辉……只能适当地在舞台后部展示”。[②] 由于没有完美的结局就不可能有对形势的解决，因此，情节的复杂缠结在前台有限的区域交织；结局是寓言式的圆满。同样的双重性贯穿整体的构造。已经指出的是，古典主义的框架与这些戏剧所用的表达风格形成对照。豪森斯坦已经观察到一种熟悉的事物，并断言，宫殿和房屋，在某种程度上还有教堂的外部结构都是精确限定的，而内部的风格则是奔放的想像的领域。如果惊奇感甚至复杂性在这些戏剧的结构中确乎有什么意义的话，而且应该与古典主义戏剧的情节透明性相对照而加以强调的话，那么，题材选择方面的异国情调对于它也不是陌生的。悲苦剧比悲剧更注重鼓励文学性情节的发明。如果这里需要提及资产阶级悲苦

---

① Hallmann, *Trauer—, Freuden—, und Schaferspiele*, 'Die himmlische Liebe oder die bestandige Marterin Sophia', p. 69.

② Flemming, *Andreas Gryphius und die Buhne*, p. 131.

剧的话，那么，我们完全可以走得如此之远以致回想起克林格(Klinger)原来的标题《狂飙与突进》。《混乱》(*Der Wirrwarr*)是这位戏剧家给他的戏定的题目。巴罗克悲苦剧以其无常变化和情节缠结所追求的是复杂性。而恰恰在这里变得极其清楚的是寓言何以与巴罗克悲苦剧关联。其行动的意义在诸如交织字母等复杂组合中得以表达。比尔肯把一种音乐剧（Singspiel）称作芭蕾，“暗示形象的安排和外观的壮美是最重要的。这样一种芭蕾不过是用活的形象和变化的场面实施的一幅寓言画。口说的词语不是用作对话的；它不过是形象自身说出的对形象的评论。”①

只要不太苛刻地强加于人，这些解释就都与悲苦剧相关。这种形式关系到寓言类型的展示，这只从双重标题的惯习中就可以清楚地见出。为什么只有洛恩斯坦不使用这种标题，这是值得探讨的一个问题。其中一个标题总是指题材，另一个指寓意内容。按照中世纪的语言实践，这种寓言形式证明是成功的。《卡德尼奥与塞林德》(*Cardenio und Celinde*)的内容简介这样写道：“正如《凯瑟琳》(*Catharine*)表明神圣的爱对死亡的征服一样，所以，本戏表明死亡对世俗之爱的征服或胜利”。哈尔曼这样评论《阿多尼斯与罗斯贝拉》：“这出田园戏的目的是表明爱的意义和它对死亡的征服”。②“道德征服”(Obsiegende Tugend)是霍格维茨(Haugewitz)的《索利曼》(*Soliman*)的副标题。这种表达方式的现代翻版来自意大利，那里的 trionfi 是整个进程中的主要特征。1643年在科恩出版的 Trionfi 的感人至深的译本可能对促进这种模式发生了重要影响。意大利是寓意表达的家乡，在这些方面总是起到带头作用。或如哈尔曼所说：“正如他们在其他方面都居领先地位一样，意大利人也同样表明了……在寓意地表达人类厄运方面的

① Tittmann, p. 184.

② Hallmann, p. 3.

技巧。"[1] 并非不是平常的是，对话中的言语不过是一种字幕，在形象相互关联的寓意组合中魔幻般地显现出来。简言之：作为字幕的箴言宣称舞台背景是寓意的。因此，这些箴言可以被适当地称之为美丽的点缀的格言，如克莱在他的希律戏剧（Herod－drama）前言中所说。缘自斯卡利格尔（Scaliger）的对这些格言的分布说明在今天仍然广泛应用。"可以说，这些箴言和格言是悲苦剧的基本支柱；然而，它们不能出自士兵和小人物之口，而必须出自贵族或年迈人物之口。"[2] 不仅仅寓意的表达，而且整个言语听起来都仿佛属于隐藏在寓意镌刻之下的某个地方。比如，《帕皮尼安》的主人公的开场白："位于万人之上的任何人，都会从那充满荣誉的高位上看到普通人多么邪恶，看到他脚下的整个帝国如何爆发出明亮的火焰，汹涌的海浪如何变成了田野，而在那田野上，暴怒的天庭用雷电击碎高塔和庙宇，而在夜间焕然一新的东西又被烈日灼焦，他也看到他的战利品与数千具尸体携手结伴，（我承认）他拥有超过普通人的许多优势，可是啊，他又多么容易头晕目眩啊。"[3] 这里，箴言的作用就如同巴罗克绘画中的明亮度：那是在寓言缠结的黑暗之中闪现的一线光明。这又与一种旧式表达方式相关联。在《关于宗教剧的批评讨论》中，维尔肯（Wilken）把这些剧中的角色与古书相比较，后者"在古画中……附在口念这些书的人的形象之上"，而这也适用于悲苦剧文本的许多段落。只在25年前，R. M. 迈尔还写道："在过去大师的画中，我们看到从人像口中悬挂出来的书卷，这很搅动心弦，……我们发现，曾几何时，艺术家手中创造出来的每一个形象竟然口中衔有这样的书卷，有意让观者像读信一样去读它，然后忘记其承载者，这几乎带有几分恐怖的气氛。然而，我们不必……忽视这样

① Hallmann, *Leichreden*, p. 124.

② Harsdorffer, *Poetischer Trichter*, II, 81.

③ Gryphius, p. 512.

一个事实，关于细节的这种几乎幼稚的观念是以一个宏大的总体思想为基础的。"[1] 当然，对这种思想的专门批评探讨不会停留在三心二意的辩解上，而是要尽量摆脱像这位作家这样的理解，按照他的解释，这种方法衍生于"原始时期"，那时"一切都被赋予了生命"。实际情形是——我们将表明这一点——与象征相比较，西方的寓言观念是一种迟到的表现，可以在一些相当富饶的文化冲突中找到它的根基。寓言式箴言可以与古书相媲美。抑或，可以把它说成是一个常规部分或框架，行动以不断的变化间或渗透到这个部分或框架之中，于此呈现为寓意表达的主题。因此，绝不能把悲苦剧描写成静止不动的，也不能说它行动迟缓（维索基[Wysocki]曾说过："静止不动遭遇了运动的替代"），而应说是不断停顿的不规则节奏，突如其来的方向变化，和凝固成新的僵化。

强调台词的言简意赅性质的欲望越大，诗人就会越慷慨地用物体名称来修饰它，这些物体名称起到寓意地描写其真正意旨的作用。舞台道具在命运剧清楚地规定了它的作用之前在巴罗克悲苦剧中的意义还很含蓄，但在16世纪的寓意隐喻中就已经令人振奋了。在这个时期的文体史上——如埃里希·施密特（Erich Schmidt）计划但没有完成的文体史——往往会用整整一章讨论这种独特风格。在所有这些例子中，隐喻的大量使用，修辞格的"独特感性"，都应该归功于对寓言表达方式的强烈爱好，而非老生常谈的"诗歌感性"，因为当时的语言，包括诗歌语言的典雅形式都避免对基本隐喻性质的不断强调。但在另一方面，在这种"时髦的"语言风格中看到"剥掉语言的感性性质而使其更加抽象的原则，如始终显见于要使语言适于更有教养的社会交流的尝试之中的原则"，[2]也同样是错误的。事实上，这是把流行时期（Alam-

① Meyer, p. 367.

② Fritz Schramm, *Schlagworte der Alamodezeit*, Strasbourg, 1914 (*Zeitschrift fur deutsche Wortforschung*, Beiheft zum 15. Bd), p. 2; cf. also pp. 31/32.

ode period)的浮夸语言原则错误地应用于前一个时代伟大诗歌的“时髦”语言。后者的故作风雅，而事实上是一般的巴罗克风格的故作风雅，包括在很大程度上对具体词语的极端诉诸。一方面存在着对这些词语公开的偏执般使用；另一方面，在展示优雅的对偶的同时，当抽象词语似乎不可避免之时，具体词语便以极不平常的频率附加进来，于是，新的词语便发明出来了。比如：“诽谤的闪电”，“虚荣的毒药”，“天真的雪松”，“友谊的鲜血”。或如：“因为玛丽安娜也像蝰蛇一样咬人，热爱不和谐的苦汁而不喜欢和平的甘露。”① 当作家成功地把一个活的实体分化成一个寓言中各不相关的因素时，便明显出现了对上述方法的一种互补，如哈尔曼对宫廷生活的描写：“特奥多里克也出发去了那片大海，包围着他那摇摇欲坠的小船的不是海浪而是冰川，不是盐水而是秘密的毒药，不是船桨而是剑戟，不是船帆而是蛛网，不是锚而是背信弃义的铅。”②塞萨兹恰到好处地指出：“每一种思想不管多么抽象都被压缩成一个形象，而这个形象不管多么具体都被模印成一种语言形式。”任何戏剧家都没有像哈尔曼这样轻易使用这种独特风格。它破坏了他的对话的统一性。因为在论证几乎还没开始的时候，它就由一个或另一个说话者把它变成了不停地加以引申的隐喻，在无数次交流中屈从于或大或小的变体。索赫穆斯的这句话“放荡不能占领美德的宫殿……铁草在高贵的玫瑰旁边开花”深深地侮辱了希律；但是，希律不但没有惩罚他，反而却径直陷入寓言式沉思：“口和心都装在一个背信弃义的胸膛里，炽烈的热情正在那里打开螺栓”。“看菲罗拉斯怎样接受装在一杯毒药里的葬袍”。“如果真理能够揭露玛丽安娜从提瑞达斯的乳房吮吸不纯洁的奶水这一可怕行径，那么，上帝和正义所要求的，议会和国王所决定的，就将马上执行。”有些词语，在哈尔曼剧中，尤以“彗

---

① Hallmann," Mariamne", pp. 42, 44, 45, 5.

② Hallmann," Theodoricus Veronensis", p. 102.

星”为突出，获得一种怪诞的寓意。为了描写在耶路撒冷的宫殿里发生的可怕事件，安提帕特说“彗星正在萨勒姆的城堡里交媾”。有时，这种意象几乎是不可控制的，而诗歌便堕落成一连串的思想。哈尔曼提供了一个最好的例子：“女人的狡猾：当我的毒蛇躺在高贵的玫瑰里发出嘶嘶声响，吮吸智慧的汁液，参孙被德力拉征服了，很快就剥夺了他的超自然力：如果约瑟夫打着朱诺的旗帜，希律在战车里吻他，那么，看一条火蛇［匕首?］如何把这卡片粉碎，因为他的婚姻宝藏本身狡猾地刻出了坟墓。”在霍格维茨的《玛丽亚·司徒亚达》(*Maria Stuarda*)中，女王的一位女侍官在谈到上帝时说：“他搅动了我们心灵的大海，使那高傲的浪花常常给我们带来灼人的疼痛，但这只是那神奇的海潮，它那陌生的运动能减少我们的病痛和不幸。”这在每一个细节上都与屈尔曼(Quirinus Kuhlmann)的赞美诗一样模糊和难以琢磨。拒斥这些诗的理性主义批评通过论战来反对它们的语言寓言。布赖廷格尔(Breitinger)在《论自然》中关于洛恩斯坦《克里奥帕特拉》中的一段话发表议论说：“一种象形文字般的和谜一样的含混掩盖了整个表达，”而博德默尔(Bodmer)则以相同的口吻谴责霍夫曼斯瓦尔多(Hofmannswaldo)：“他把概念包裹在明喻和比喻之中就像包裹在监狱里一样。”①

事实上，这种诗在有灵感的歌中不能释放这里被局限于词语意象中的深邃意义。其语言拖着物质展示的沉重负担。诗歌从来没有被安上这么少的翅膀。对古代悲剧的重新阐释同新的赞美歌形式一样陌生，这些赞美诗再现了一种要与品达一决高下的尝试——不管它们多么晦涩和巴罗克式。巴罗克悲苦剧——如巴德尔所说——并未被赋予将其象形文字因素公开的能力。因为其书写并未由于其声音表达而获得超验性；书写语言的世界反倒保持了展示自身本质的自足性和意图。书写语言和声音在紧张的两极

① J. J. Bodmer, *Gemachte in gereimten Versen*, Zurich, 1754, p. 32.

对立中相互冲撞。二者间产生一种辩证关系，据此，“浮夸的语言”被证明始终是一种有用和有益的语言姿态。这种事物观，最愉快最有成效的事物观之一，有据可查地成了想要以接受的精神框架研究这些资源的人的掌中物。只有当面对深渊的头晕目眩战胜了清醒的探讨能力之时，浮夸的语言才能成为模仿文体学的妖怪。指意的书面语言与令人陶醉的口语语言之间的分化在坚固的语言意义的大厦里打开一条鸿沟，迫使人们去审视语言的深处。尽管对这一主题的哲学反思并不为巴罗克所知，但伯麦（Jacob Bohme)的著作提供了一些清楚的导引。伯麦是最伟大的寓言家之一，在谈到语言的时候，他认为声音的价值胜过沉默的深奥。他提出了“感性”或自然语言学说。这后一种并不是寓言世界向声音的发展（这是决定性的），因为这仍然局限于沉默。“词语巴罗克”和“形象巴罗克”——塞萨兹只在最近才如此称呼这些表达方式的——作为两个极端而深深植根于相互之间。在巴罗克中，口头和书面词语之间的张力是不可估量的。可以说，口头词语是造物的极乐境界，那是在上帝面前的暴露、莽撞和无助。书面词语是造物的自若状态，是君临物质世界的尊严、至上和万能。这至少是悲苦剧的情况，依照伯麦比较温和的观点来看，在悲苦剧中有容纳书面语言较肯定的形象的余地。“永恒的词语，或神圣的声音或语音，是一种圣灵，在伟大的神秘生成时代呈现形状，即是说，变成了被表达的词语或声音：正如愉悦的和谐乐调本身就是永久生成的圣灵，所以其工具亦然，即是说，那种表达形式本身，活的永恒声音作它的向导，用其自身永恒的意志——圣灵发出声音和乐音；正如发出各种各样声音或音符的风琴只能随风运动，所以每一个音符，是的，每一个风管都发出独特的音调。”[①]“上帝所说、所写或所教导的一切，不管是什么，如果没有书写(Signature）知识，就都是哑巴的，缺乏理解的。如果它只缘自某

① Jacob Bohme, *De signatura recum*, Amsterdam, 1682, p. 208.

一历史关头，出自另一人之口，那么，没有知识的精神就是哑巴的；但是，如果精神向他展开书写，他就会理解另一人的言语；进而他会理解精神如何用语音在声音中展示和揭示自身……借助所有造物的外在形式，借助它们的刺激、意向和欲望，同时也借助它们发出的声音、语音和言语，隐藏的精神被认识了……每一物体都有展示的出口，而这就是自然界的语言，每一物体都要表达它的属性，并继续表现自身。"[①] 于是，口语语言就成了造物自由、自发表达的领域，而寓言的书写语言则把客体束缚在偏离圆心的意义怀抱之中。这种语言，对于伯麦来说是神圣造物的语言，在悲苦剧的韵诗中成了堕落造物的语言，但却据其根源而非表达的本质而被看成是自然的。"关于词语的争论由来已久：即作为我们内在意义的外在指示，词语是自然产生的还是人造的，是必然的还是任意的：仅就主要语言的词语而言，学者们是否将此归咎于某一特殊的自然结果？"[②] 自然而然地，"主要语言"中位居榜首的当然是"日耳曼首领和英雄的语言"——在菲沙特 1575 年发表的《书写发展史》中第一次出现这种提法。直接衍生于希伯来语的这种理论曾流传广远，而且还不是最激进的理论。还有一些其他理论事实上把希伯来语、希腊语和拉丁语回溯至日耳曼语。据伯林斯基所说，"在德国已经历史地从《圣经》得到证明，即整个世界，包括古典的古代，都缘自日耳曼"。所以，一方面，人们试图索要最遥远的文化资料的权利；另一方面，这种理论的目的是要以缩至极短的历史透视角度掩盖这种态度的人为性质。一切都被置于同一个精深奥妙的氛围之中。至于全部口头表达向单一的原始语言状态的全部同化，这有时要采取唯灵论的、有时采取自然主义的取向。伯麦的理论和纽伦堡学派的实践代表这两个极端。斯卡

① Bohme, p. 5, pp. 8/9.

② Knesebeck, 'Kurtzer Vorbericht An den Teutschliebenden und geneigten Leser', aa/bb.

利格尔为二者提供了一个起点，但只是在主题的意义上。所论《诗学》中的一段话听起来相当不同凡响。"字母 A 意味着宽度，字母 I 意味着长度，而字母 E 有一点深度的暗示。字母 O 表示一定程度的注意力……voto（投票）和 religione（宗教）两词中的元音结合极大地促进了感性的强化。这对带有拖音的词尤其真实，如 'dii'①，但对发音迅速的词却不尽然，如 'pii'。最后，为了表明一个词内发生的每一种拖长，还有下列诸词：如 Littora，Lites，It，Ira，Mitis，Dives，Ciere，Dicere，Diripiunt……Dii，Pii，Iit"，所有这些词在不明显呼气的情况下都不能发出声来。'Lituus' 发出的音与它所指的物并不相象……字母 P 似乎在某种程度上缺乏稳定感。在诸如 'piget，pudet，poenitet，pax，pugna，pes，paruus，pono，paver' 和 'piger' 等词中，我识别出一种仿声词的性质。然而，'parce' 一词恐怕确实引入了一种粗糙的因素。而 'pastor' 则比 'Castor' 显得更加坚实。'plenum'，和 'purum，posco' 等同类词的情况也相同。但是，字母 T 是最充分表示其标志的字母。因为这个字母似乎要求它自己的发音。你可以说，字母 S，或 R 或 T 都有非常明确的发音。'Tuba，tonitru' 和 'tundo' 都是最后一个字母重要的词。但是，仔细分析一下，尽管大多数拉丁语动词都以这些字母结束，而就这些仿声动词来说，不管发生什么曲折变化，加上字母 T 都会添加它自己的特殊声音。因此，'rupit' 所含的 '爆破音' 就比 'rumpo' 大得多。"② 伯麦与斯卡利格尔有类似之处，但显然独立于斯卡利格尔，他在追求自己对言语的思辨。他认为造物的语言 "不是词语的领域，而是……消解成声音和噪音的东西"。在他看来，A 是从内心强迫发出的第一个字母，I 是最崇高的爱的核心，R 具有火的源头的性质，

---

① 'dii' 一词是 'di' 的双重形式，因此在发音上被拖长了，而 'pii' 却不是这样。——英译者注

② Scaliger，p.478，(IV，47).

因为它发出聒噪、爆裂和噼啪的声音，而S则是圣火。可以假定，这种描写所具有的明确性部分衍生于仍然普遍盛行的辩证法的生命力。语言协会要把语言标准化的尝试仅局限于书面德语。另一方面，造物的语言（creaturely language）自然被描写成一个仿声结构。布赫纳的诗学提供了一个典型例子，并始终贯穿着他的老师奥皮茨的见解。诚然，据布赫纳所说，真正的仿声词在悲苦剧中是不允许的。[①]但是，在某种程度上，悲怆难道不是悲苦剧庄严而自然的声音吗？在这方面，纽伦堡学派走得最远。克拉尤斯（Klajus）宣布："德语中没有一个词不以'独特的类比'表达其意义的"。哈尔斯德弗尔把这一主张颠倒了过来："在能发声的所有物体中，自然讲的是德语，所以，有人认为第一个人亚当只能用我们的语言命名空中的飞禽和地上的走兽，因为他以自然的方式表达每一种新奇的自我发声的属性；因此，我们的词根大部分与神圣语言的词根发音类似，这就没什么可大惊小怪的了。"[②] 他由此演绎出，德国抒情诗的任务就是"掌握自然的语言，即是说，掌握自然的词语和节奏。对于他正如对于比尔肯一样，这种抒情诗实际上是宗教所要求的，因为森林中沙沙的响声……和狂飙的怒吼所揭示的恰恰是上帝。"[③] 在《狂飙与突进》中同样的见解也明显可见。"眼泪和叹息是各民族的共同语言；我甚至可以理解无助的霍屯督人，而尽管我从塔伦来，我在上帝面前也不会麻木！……灰尘含有意志力，那是我对造物主所具有的最崇高的思想，我看重那走向自由的万能的冲动，即便是在一只挣扎着的苍蝇身上。"[④]这是关于造物及其语言的哲学，脱离了寓言的语境。

把亚历山大诗体解做悲苦剧的韵诗形式，并涉及往往导致对

---

① 参见 Borcherdt, *Augustus Buchner*, pp. 84—85.

② Harsdorffer, *Schutzschrift*, p. 14.

③ Strich, p. 45/46.

④ Leisewitz, pp. 45/46 (Julius von Tarent, II, 5).

仗的一分为二的严格划分，这不是令人满意的解释。作为这种韵诗之特点的每一细节都是表面的——如果愿意，也可以说是古典主义的——逻辑结构与内部的语音暴力之间的对比。用奥美斯（Omeis）的话说，“悲剧风格充满了庄重响亮的词语”。就巴罗克建筑和巴罗克绘画的异常比例的事实而言，如果可以强调二者所共有的“模仿对空间的占有的话”，那么，在亚历山大诗体中以绘画的方式扩展的悲苦剧的语言，就具有相同的功能。言简意赅的箴言——即便它所描写的行动相当静止——但至少给人一种运动的印象；这使悲怆力成为一种必要的技术。作为箴言之特点的暴力，实际上也是所有韵诗的特点的暴力，在哈尔斯德弗尔那里已经清楚可见了。“为什么这些戏剧通常要用韵律语言写作？答：因为必须最深切地激发感情，悲苦剧和田园剧最好用韵律系统来写作，这个系统像喷呐一样压缩词语和声音，从而使其具有更大的侧重点。”① 由于箴言往往不自觉地固守平庸的意象，易于沿着压好了的沟槽推行思想，因此，语音的方面就更值得注意了。不可避免的是，在处理亚历山大诗体时，文体批评也落入了传统语文学派的窠臼，把古代对其形成的刺激或借口作为其真实本质的证据。里希特（Richter）的研究 *Liebeskampf* 1630 *und Schaubuhne 1670* 的前半部分虽然很有洞察力，但下面的评论却是典型的：“17世纪伟大戏剧家特殊的艺术才能与他们独特的语言创作风格是紧密相关的。这不完全是由于其人物刻画和构思……而是由于归根结底衍生于古代的修辞艺术手段，17 世纪的严肃悲剧才巩固了它的独一无二的地位。但是，不仅充斥意象的凝练和各个时期与风格比喻的严谨结构给演员造成了记忆的困难，而且，它们又深深植根于与古代的形式完全相异的世界，致使它们与人民语言的距离无限遥远……令人遗憾的是，我们……没有任何证据说明它对

---

① Harsdorffer, *Poetischer Trichter*, II, 78/79.

普通人有什么价值。"[1] 即使这些戏剧的语言完全是经院的，但未受教育者仍然从观照中获得快感。但浮夸的语言是与当时的表现冲动相一致的，而这些冲动又往往比对情节的清晰细腻的知识兴趣要强烈得多。观看对观众了如指掌的耶稣会派的表演的观众几乎很少完全是懂拉丁语的人。他们可能相信古代的真理，即一个主张的权威性几乎不取决于它的可理解性，而实际上却可以由于其模糊性而增进。

这些作家的实践把他们的语言理论原则结合起来，在最惊人的地方产生寓言方法的基本母题。在回文构词法、仿声句和许多其他精湛的语言技巧中，词语、音节和声音被从传统意义的语境中解放出来，并作为可以出于寓言目的而利用的客体加以炫耀。巴罗克的语言往往由于构成这种语言的诸因素的叛逆而抽搐。只是由于其衍生于更大艺术性的更大的可塑性，摘自卡尔德龙希律剧的下面一段才优好于其他的段落，而尤为突出的是格里菲乌斯剧中的段落。希律的妻子玛丽安娜偶然发现了一封信的断片，上面写着丈夫的命令，即万一他自己死了，也要为保全他那已受威胁的名誉而把她杀掉。她从地上拣起这些断片，以极其发人深省的台词叙述了它们的内容。"它们都讲了些什么？我所看到的第一个词就是死；这里是名誉，而在那里我看到了玛丽安娜。这意味着什么呢？上天保佑我！因为这三个字已经说得很清楚了：玛丽安娜，死亡和荣誉。这里说秘密地进行，这里是尊严；这里：命令；还有这里：野心；这里还说：如果我死了。还有什么可疑虑的呢？从这卷文件中我已经得知，这与他们包藏的罪恶有关。噢，大地啊，在你的绿色的地毯上，让我把它们拼在一起吧！"[2] 即使是孤立的词语也揭示出其致命的意义。事实上，人们禁不住要说，它

---

① Werner Richter, *Liebeskampf* 1630 *und Schaubuhne* 1670. *Ein Beitrag zur deutschen Theaterschichte des siebzehnten Jahrhunderts*, Berlin, 1910 (Palaestra, 78), pp. 170/171.

② Calderon, Schauspiele (trans, Gries), Ⅱ, 316.

们在孤立状态下仍然具有意义这个事实给予它们所保留的残余意义以危险的性质。这样，语言的破碎是为了获得其残片中变化了的和强化了的意义。随着巴罗克的到来，大写字母在日耳曼语正字法中确立了地位。这不仅仅是为炫耀，而同时也提出了寓言方法的断裂和原子化原则。毫无疑问，以大写字母开头的许多词对读者来说首先获得的是一个寓言因素。就其个体部分而言，破碎的语言已不再纯粹是交流的过程，而是作为一个新生的存在而要求与融入寓言的诸神、河流、美德和同样的自然形态相等同的尊严。如上所述，年轻的格里菲乌斯的作品提供了这方面的极端例子。如果不可能在这里或德国文学的其他地方找到可与卡尔德龙无与伦比的段落相媲美的东西，那么，比之西班牙人的典雅，安德列亚·格里菲乌斯的严谨就绝不能受鄙视。他具有相当惊人的艺术才能让下面的人物在争论中用孤立的言语碎片相互回答问题。如在《列奥·阿美尼乌斯》的第二幕中："列奥：如果敌人的房子塌倒，那么这座房子就将矗立。特奥多西亚：或许他们的失败不影响这座房子周围的人。列奥：用剑围住它。特奥多西亚：那是他们曾经用来保护我们的东西。列奥：他们曾经用来威胁我们的东西。特奥多西亚：那些曾经支持我们的王权的人。"① 当这些交谈变得愤怒和疯狂时，显然有堆积破碎的对话的倾向。这在格里菲乌斯的作品中比在后来作家的作品中要多得多。而且由于出其不意的简洁，它们非常适于这种戏剧的整体风格结构：因为二者都给人一种破碎和无序的印象。这种表现技巧对于创造戏剧兴奋不管多么有用，它都决不是由戏剧体裁决定的。在引自席贝尔(Schiebel)作品的下面一段文字中，作者有意使用了田园式手法："甚至在今天，虔诚的基督徒有时接受一点点舒适（哪怕是一首理智的歌或有意义的布道中的一个词），他（仿佛）贪婪地把它吞掉，而它对他发生了好作用，搅动着他的内心，给予他新的力量，以

① Gryphius, p. 62.

致他不得不承认它包含着某种神性。"[1] 并非偶然的是，在这种比喻的言语转换中，对词语的接受仿佛被归因于鉴赏力。因为巴罗克的声音是而且一直是纯粹感性的；意义安居于书面语言之中。而口头词语反倒受到意义的折磨，仿佛受无法避免的疾病的折磨一样。它在发声的过程当中断裂，阻挡了即将爆发的感情，这种阻挡激发悲哀之情。意义在这里被遭遇，并将继续作为悲哀的原由而被遭遇。声音与意义的对立在二者成功地结合为一体时表现得最为强烈，而实际上却未构成一个有机的语言结构。这一可以推断的任务是在描写否则便毫无意趣的维也纳重大政治事件（Haupt-und Staatsaktion）的一个杰出场面中得以完成的。在 *Die Glorreiche Marter Joanne von Nepomuck* 的第一幕第 14 场戏中，一个阴谋者（Zytho）扮作对受害者（Quido）的神话言语的回响，并以不祥的暗示回答他的言语。把造物语言的纯粹声音转变成意义丰富的反讽，然后，再从阴谋者口中传回，这高度地显示了这个人物与语言的关系。阴谋者是意义大师。在仿声的自然语言无害的倾泻中，意义是障碍，伴随这些意义的还有阴谋者应为之负责的悲哀的根源。如果声音的回响作为声音自由作用的真正领域现在被意义所接管，那就证明完全是一种语言的显示，正如那个时代所理解的。而且，那个时代还为这种显示提供了一种形式。"那种回响重复诗节的最后两或三个音节，常常省略一个字母，使其听起来像是回答、警告或预言，是非常'悦耳'和非常流行的。"与其他类似的、随时都可能被看做是愚蠢的琐事的这种游戏，使我们接触到问题的核心。在这些语言游戏中，语言的浮夸态度决没有被否认，以致可以用来说明语言的惯例。一方面，语言在声音的圆满实现中寻求证实其造物的权利；而另一方面，它的亚历山大诗体又一丝不苟地将其局限于一种强加的逻辑性中。这是浮夸语言的文体规则，悲苦剧的"亚细亚词语"的惯例。借以融会

① Schiebel, p. 358.

意义的姿态与对历史的暴力扭曲是为一体。在语言中如在生活中一样，惟只采纳造物的典型运动，然而却表达从古代到基督教欧洲的这一整个文化世界——这就是甚至在悲苦剧中也从来没有抛弃的非凡的精神态度。因此，这种表达方式的巨大人为性深深植根于与田园剧相同的那种对自然的极端渴望。另一方面，这种仅仅再现的——即再现语言的本质——并尽可能避免世俗交流的表达方式，是典雅精确的。在克洛普斯托克（Klopstock）之前，由于奥·威·施莱格尔所称的他的颂诗的"语法"倾向，人们也许不可能谈论巴罗克真正的超验性，声音与意义的一种调和。他的浮夸语言与其说取决于声音与形象，毋宁说取决于词语的安排，即词序。

17 世纪语言中的声音张力直接导致音乐的产生，即负载意义的言语的反面。如悲苦剧的所有其他根源一样，这个根也是与田园剧之根错节交织的。在悲苦剧中最初作为舞蹈合唱出现的，而随着时间的流逝易于变成口语的演说式合唱的东西，在田园剧中公开展示其歌剧性质。"对有机体的激情"，这在关于巴罗克视觉艺术的谈论中久已占有一席之地，并不容易用文学语言加以描述。而且必须牢记在心的是，这些词语指的与其说是有机体的外部形式，毋宁说是它的神秘的内在机制。声音从这些内在机制中发放出来，严格说来，它的领域实际上延伸到可以称作诗歌中有机冲动的地方，如可以在演说式的幕间插曲中加以研究的东西，在哈尔曼的作品中尤为突出。他写道："帕拉蒂乌斯：甘美的舞蹈只献给诸神！安妥尼乌斯：甘美的舞蹈把所有痛苦变成甜蜜！苏托尼乌斯：甘美的舞蹈搬动铁石！于利亚乌斯：甘美的舞蹈一定受到柏拉图的亲口赞扬！霍诺里乌斯：甘美的舞蹈使灵魂和胸膛焕然一新！"① 就文体而言，这种段落应该是在合唱中言说的。弗莱明

① Hallmann, 'Sophia', p. 70.

认为，格里菲乌斯也同样如此："不能从辅助角色那里期望太多。所以他几乎不让他们说话，而把他们综合在合唱里，这种做法使他取得了极大的艺术效果，这是通过个体的自然主义言语所从未取得的效果。这样，艺术家就有效地把材料的局限性变成了艺术叙述。"① 在这方面，我们应该能想到《列奥·阿美尼乌斯》中的法官、阴谋者和下属，卡塔莉娜的王公贵族们，朱莉亚的少女们。更进一步的歌剧冲动是音乐序曲，耶稣会派和新教的戏剧开演前都有这种序曲。复杂情节中的舞蹈插曲以及——在更深层的意义上——舞蹈风格都不与这种发展相悖，到该世纪结束时，这种发展把悲苦剧消解成了歌剧。尼采在《悲剧的诞生》中阐述了相关的思想，本书研究的一个目的就是让人们想到这一点。他的关怀是要区别瓦格纳的"悲剧"总体戏剧与轻松的歌剧，这在巴罗克戏剧中经历了准备阶段。他以对咏诵调的谴责发起了挑战。于是，他宣称忠实于那种形式，这种形式与要重新唤起所有造物之原始声音的那种流行倾向完全相应。"他们当然可以耽于梦想，以为现在重又进入人类发源的乐土，在那里音乐也必定无比地纯粹、有力和贞洁，诗人在他们的牧歌中如此动人地描述了那里的生活。……咏诵调被看做重见天日的原始人的语言；歌剧被看做重新发现的牧歌式或史诗式美好生灵的故土，这些美好生灵一举一动都遵从其自然的艺术冲动，一言一行都至少要唱点什么，以便感情稍有激动，就能立刻引吭高歌。……艺术上的低能儿替自己制造一种艺术，正因为他天生没有艺术气质。由于他不能领悟音乐的酒神深度，他的音乐趣味就转变成了抒情调中理智所支配的渲染激情的绮声曼语，和对唱歌技巧的嗜好。由于他没有能力看见幻象，他就强迫机械师和布景画家为他效劳。由于他不能把握艺术家的真正特性，他就按照自己的趣味幻想出'艺术型的原始

① Flemming, Andreas Gryphius und die Buhne, p. 401.

人'，即那种一激动就唱歌和说着韵文的人。"[1]正如与悲剧的每一种比较——更不用说与音乐悲剧的比较——对理解歌剧没有什么价值，所以，从文学的观点看，尤其是从悲苦剧的观点看，歌剧必须仿佛无可置疑地是颓废的产物。意义与复杂情节的障碍失去了分量，歌剧情节和歌剧语言都顺畅发展而不遭遇任何抵制，最后变得陈腐平庸。随着障碍的消失，作品的灵魂，即悲苦，也消失了，而正当戏剧结构被倒空了内容之时，场景的结构也同样难逃厄运，它要到别处去证实其存在的理由，而寓言，在没有省略它的地方，则成了一个空洞的外表。

对纯粹声音的自我放纵对悲苦剧的没落起到了作用。然而，音乐——由于其自身本质而非作者的青睐——是寓言剧所熟悉至极的。这至少是从浪漫派作家的音乐哲学那里汲取的教训，这些浪漫派作家与巴罗克有一种可选择的亲和力，他们的声音也应该在这里受到注意。这，只有这才至少生产出由巴罗克有意开拓的反证的综合，而只有通过这种综合，才能清楚地证明反证的理由。对悲苦剧采取这样一种浪漫主义的方法至少提出了一个问题，即在莎士比亚和卡尔德龙的作品中，音乐在多大程度上不仅只起到功能的和戏剧的作用。音乐起到了这种作用，这无可质疑。因此，天才的里特尔 (Johann Wilhem Ritter) 下面的一番论述可以认为是打开了一个新视角，而我们自己必须放弃对这个视角的渗透，因为这可能是不负责任的即席创作。这只能通过对语言、音乐和书写的基本讨论才能完成。下面这段话摘自一篇冗长的、也可以说是独白式的文章，其中，那位学者在写信的过程中几乎不自觉地谈起克拉德尼的比喻，他思潮泉涌，或果断地或试探性地谈起许多事物。在谈到一个撒满沙粒的玻璃盘在受到不同音量震动时构成不同的图案时他说，"如果在外部看来非常清楚的东西恰恰是这

① 尼采：《悲剧的诞生》，中译本见周国平译《悲剧的诞生》三联书店1986年版，第81—83页。

个声音构造对我们内在意味的东西，那就将是美的：一个明亮结构，火的书写……这样，每一个声音就可以有其自己的直接书写的字母……词语与书写的那种内向关联——如此有力以至于我们边说边写……久已吸引了我。告诉我：我们如何把思想、观念变成词语；我们是否有过没有形象、字母、书写的思想或观念？的确有过：但是我们通常不去想它。而一旦人性变得更加有力，它就确实会受到更加广泛的思考；词语和书写的存在证明了这一点。它们原来的、绝对的同时性植根于这样一个事实，即言语器官本身为了说话而书写。只有字母在说话，甚或：从根源上说词语和书写是同一个，二者缺一不可……每一个声音构造都是一种电的构造，每一种电的构造都是声音的构造。”“因此，我的目的是要以电为手段重新发现或找到原始的或自然的书写。”“事实上，整个创造都是语言，而且是直接由词语创造的，被创造的和正在创造的词语自身。……但是，字母却不可分割地与普通的词语和特殊的词语相关联”。“所有造型艺术：建筑，雕塑，绘画，等等，都属于这种书写，以及这种书写的突出发展和衍生物”。[①] 寓言的浪漫主义理论似乎以针对一个问题而发的这些评论结束了。任何回驳都会在与其相关的概念中为里特尔的预言找到一席之地。它将以任何可能的方式把口头和书面语言结合起来，这只能意味着辩证地将其认定为论证和反证；它将以任何可能的方式保护音乐，即反证的中介联系，自巴别尔塔以来最后残存的普遍语言，其合法的作为反证的核心位置；而且还必须探讨语言何以衍生于音乐，而非直接衍生于口语词语的声音。有一些任务是浪漫主义的直觉和非神学哲学所鞭长莫及的。浪漫主义的寓言理论只不过是一种虚拟，然而，巴罗克与浪漫主义之间的亲和力倒是毋庸质疑的丰碑。

---

① Johann Wilhem Ritter, *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch fur Freunde der Natur*. Zweytes Bandchen, Heidelberg, 1810, pp. 227ff.

毋庸赘言，对寓言的讨论，如弗里德里克·施莱格尔的《诗歌漫谈》(*Gesprach uber die Posie*)，都没有达到里特尔阐述的深度；的确，按照施莱格尔不准确的语言应用，这些讨论或许意味着，一切美的都是寓言的，与古典主义的一切美的都是象征的主张如出一辙。里特尔则不同。他提出每一个形象都仅只是一种书写形式，因此切中寓言态度的核心。在寓言的语境中，形象不过是本质的一种签名，不过是对本质的画押，而非掩盖的本质自身。但是书面文字却没有任何从属；阅读中没有可以扔掉的杂质。它总是随所读的东西作为"构造"而被吸收。印刷工，以及巴罗克的作家们都尽最大努力注意纸页上词语的构造。人所共知的例子是洛恩斯坦以印刷形式在纸上亲手刻写了"天鹅表达纯洁的爱，而乌鸦表达卑贱的维纳斯"一行文字。赫尔德发现——而这在今天仍然有用——巴罗克文学"在印刷和装饰上……几乎是不可逾越的。"[①] 所以，那个时代并非完全没有口语语言与书写之间的理解关系，这为寓言提供了哲学基础，其中也包含着对其张力的解决。如果施特里希(Strich)关于图象诗歌机智而颇具启示意义的假设是正确的，即是说，"其根本思想在于，诗行变化着的长度，如果是模仿一个有机形式的话，也必须有机地产生升降的节奏。"比尔肯的观点——通过弗罗里丹之口表达的观点，也大致指出了同一个取向："这个世界上每一次自然发生的事件都可能是宇宙震颤或声音的物质化的结果，甚至星球的运动亦然"。[②] 这最终根据语言理论确立了巴罗克的言语与视觉显示之间的统一。

三

> 是的，当至高无上的主从坟墓里拿走果实，那么，我，象征死亡的骷髅，也将成为天使的面容。

---

① Herder, *Vermischte Schriften*, pp. 193/194.

② Strich, p. 42.

所有材料，及其深远的含义，都构成一个整体，这些含义可以用有时看似模糊、有时使人想起文化史的一种方法加以挖掘，当从与寓言的关系上来看待时，它们构成了一个整体，而在悲苦剧的观念中则聚在一起。我们的论述可以、事实上是必须坚定地驻足于这种形式的寓言结构，其简单的理由是，只是由于这种结构，悲苦剧才能把当代状况所提供的主题作为内容而加以吸收。此外，这个被吸收的内容在没有神学概念的佐助下便不能加以阐明，这些神学概念甚至对本书也是不可或缺的。在本项研究的结尾，如果我们毫不犹豫地使用这些概念，那么，这就不是向另一主题的过渡。对极端的、寓言式的悲苦剧加以批评理解，只有从更高的神学领域开始才是可能的。只要采取的是美学方法，那么，悖论就有最后发言权。这样一种解决办法，正如把鄙俗的东西引入神圣的东西的解决办法一样，只能根据历史的神学而历史地完成，而且只能能动地而非静止地在一种保证赎救经济学的意义上来完成；即使巴罗克悲苦剧与《狂飙与突进》和浪漫主义不太明显相关，即使它的——也许是徒劳的——用现行戏剧实验恢复优秀戏剧的愿望也不那么强烈，但这一点是很清楚的。对其内容长期延误的阐释——这已相当明显——必须特别认真地抓住那些令人发窘的母题，对于这些母题所能做到的似乎只是明确它们的物质内容。最重要的是：巴罗克戏剧所耽迷的那些残酷和痛苦的场面究竟有什么意义？正是因为与巴罗克艺术批评的非自觉和非反映性态度完全一致，所以才没有直接反驳的潮流。一个隐蔽的但却有价值的反驳包含在这样一个主张之中："人的整个身体不能进入象征的偶像，但是用身体的某个部位构成这个偶像却不是不合适的。"① 这个主张出现在关于寓意表现的标准的争论中。正统的寓意表现派不可能有别的想法：人的身体对道德戒律来说没有例外，

① Anon, Review of Menestrier, *La philophie des images*, *Acta eruditorum* 1683, pp. 17/18.

这种戒律要求毁灭有机体，这样，真正的意义，如形成文字和颁发的命令，可能会从碎片中拣取。那么，这条法律在哪里能够比在人身上更成功地展示出来呢?人已经放弃了传统的自觉的身体，以便打碎它，窥见其意义的多重领域。寓意表现和纹章学并非总是毫无保留地服从这一法律。在我们已经提及的《纹章学艺术》中，它只提到:“毛发意味着许多和不同的思想”。[①]而纹章学把狮子砍成两半:“头，胸膛和整个前部意味着崇高和勇气，但后部意味着怒吼之后的力量、愤怒和气愤”。[②] 转换到仍然影响身体的品质领域里，这种寓意表现的分化成了奥皮茨这样一句隽语的灵感:“贞洁的使用”，他声称这是从朱迪思那里学来的。哈尔曼的作品也不例外，当他在贞洁的阿吉塔身上描绘这种美德时，据说她的子宫在她被埋葬许多年后在她的坟里被发现，仍然完好未腐。如果殉身把活着的人的身体用作寓意的目的，那么，戏剧家把这种身体痛苦用作情节因素就并非没有意义。作为巴罗克之理论基础的不仅有笛卡尔的二元论;作为心理－身体决定论学说的结果，受难理论也值得最细密的考虑。事实上，忠实于自身的精神本身就是纯粹的原因，而且只有身体的影响才能使其与世界接触，它所忍耐的折磨与其说是所谓的悲剧冲突，毋宁说是暴力情感的直观基础。而如果说只有在死亡之中精神才获得自由，那么，在精神的意义上，也只有在那时，身体才恰当进入它自身。这一切都是不言而喻的:身体的寓言化只能在尸体方面贯穿它的全部活力。而悲苦剧的人物死去了，因为只有这样，作为尸体，它们才能进入寓言的国度。它们不是由于非道德的缘故而终其一生，而是为尸体的缘故。“他把身体留给我们作为好意的承诺”，[③]查尔斯·斯图亚特的女儿在谈到她父亲时说，她父亲并没有忘记要求把他的尸

---

① Bockler, p. 102.

② Bockler, p. 104.

③ Gryphius, p. 390.

体进行防腐处理。从死亡的视点看，尸体的产物是生命。不仅仅在四肢的丧失，不仅仅在衰老身体的变化，而且在一切消除和纯化的过程中，尸体一样的东西才一片一片地从身体上脱落下来。指甲和头发在活的身体上是作为死的物质被剪下来的，而恰恰是它们在死尸上继续生长，这并不是偶然的。在身体中，在记忆本身，有一种死亡提醒物（memento mori）；中世纪和巴罗克时代的人对死亡的执迷，如果仅仅是反映其生命的终结的问题的话，那就是非常难以想像的。像洛恩斯坦这样一位作家的死尸诗（corpse-poetry），从本质上说并不是风格的问题，尽管从中辨识出风格的因素并没有错。在洛恩斯坦的早期作品中，有对这种抒情主题的大量实验。当他还是个学生时，根据一项传统计划，他就负有“用交替的拉丁语诗和德语诗、将其排列成人体四肢的形状”颂扬“基督受难”的使命。他题献给已故母亲的《记忆与感激的圣坛》（*Denck-und Danck-Altar*）就是一个例子。在九个冷酷的诗节中，他把身体的各个部位描写成正处于腐烂的状态。这样的主题对格里菲乌斯也一定具有相同的意义，他从未抛弃的解剖学研究无疑受到这些奇怪的寓意象征和科学兴趣的影响。戏剧中这种相应描写可以在塞内加的 *Hercules Oetaeus* 中见其根源，还有他的 *Phaedra*，*Troades* 等其他著作。“以解剖学的剖析方法，以对残酷的确凿无疑的快感，身体的各个部位被个别地列举出来”。[1]众所周知，在其他方面，塞内加也是巴罗克残酷戏剧尊崇的权威，而且值得研究的是，在多大程度上类似的假定为他戏剧中当时颇有影响的那些母题提供了基础。在17世纪的悲苦剧中，尸体也不过是一种突出的寓意属性。没有尸体，升天就几乎是不可想像的。“那里到处都是苍白的尸体”，而暴君的作用就是为悲苦剧提供这些尸体。因此，《帕皮尼安》的结尾就表明了巴希阿努斯·卡拉卡拉对帕皮尼安一家都做了些什么，并有迹象表明对格里菲乌斯发生的戏班

① Stachel, p. 25.

表演影响。在这出戏中，父亲和两个儿子都被杀死。“帕皮尼安的仆人们把两具尸体用棺材抬到了舞台上，放在相对的两边。普朗提亚什么话也没说，悲痛欲绝地从一具尸体走到另一具尸体，吻头和手，最后她倒在了帕皮尼安的身体上，失去了知觉，被她的女侍官们随那些尸体一起抬走了。”[①] 哈尔曼的《索菲亚》的结尾，在对忠贞不渝的基督徒和她的女儿们施以各种折磨之后，内部舞台开幕了，“展现在眼前的是死亡的宴会：三个孩子的头和三杯鲜血”。[②] 这种“死亡宴会”(Todtenmahlzeit)受到极高的重视。在格里菲乌斯的作品中，只有提及而没有表演出来。“默拉卜王子由于仇恨而不分是非，由于经受了那么多的苦难而难以自制，从那些死人身上砍下了苍白的头，当曾经严重伤害过他的那些死人的头排成一线作为盛筵摆在他的面前时，他完全不能自主了，他拿起献上来的杯子大喊道：这就是我这个独立的复仇者、自由的奴隶现在握着的杯子！”[③] 在后来的作品中，这样的盛筵开始见于舞台，戏剧家们利用了哈尔斯德弗尔和比尔肯介绍的一个意大利骗局：在一张桌子的桌面上钻一个洞，用一块布把桌子下部掩盖起来，演员的头便从那个洞里显露出来。偶尔，这些死尸在悲苦剧的一开始就展示出来。《卡特琳娜和乔治亚》的舞台说明就提供了一个这样的例子，如《赫拉克利乌斯》第一幕戏的奇怪布景一样：“一大片田野，尸横遍地，皇帝毛利提乌斯的被打败的士兵的尸体，还有从附近山上流下来的几条小溪。”[④]

我们从这里比从任何其他地方都更清楚地沿着这些轨迹回溯到中世纪，这并不是由于我们对古文物的兴趣，因为不可能过分估计对寓言观的基督教根源的了解究竟对巴罗克有多大的重要

---

① Gryphius, p. 614.

② Hallmann, p. 68.

③ 同①, p. 172.

④ Hallmann, 'Die listige Raeche oder der tapfere Heraklius', p. 10. (stage—direction).

性。而这些轨迹，尽管是如此众多和如此不同的重要人物所留下的，也只是天才的寓言作家甚至在寓言意图的变化中所遵循的路标。17 世纪的作家们常常通过回顾这条小路而重又充满了信心。哈尔斯德弗尔在谈到他的《受难中的基督》时，向他的学生克莱提及纳兹安族斯的格雷戈里（Gregory）。格里菲乌斯也“几乎把 20 首中世纪初期的圣歌……译成自己的语言，这非常适合其庄严但却严谨的风格；他特别喜欢的是最伟大的圣歌作者普鲁登提乌斯”。① 在巴罗克艺术与中世纪基督教之间有一种三重的物质亲和力。抵抗异教神的斗争，寓言的非凡成就，和对肉体的折磨，这对二者都具有同等的重要性。这些母题最紧密地联系起来。仅就宗教史而言——因此越加清楚的是——它们是不可分割的。而且只有在宗教史的条件下寓言的根源才能得以阐明。如果古代万神殿的消解为寓言的缘起起到了决定性的作用，那么，尤其具有启示意义的是，它在人文主义中的复活唤醒了 17 世纪的抗议意识。里斯特（Rist），默切罗施（Moscherosch），策森（Zesen），哈尔斯德弗尔，比尔肯，都抬高了嗓门抗议神话矫饰的文学，在他们之前，只有老基督徒拉丁语作家才这样做过；而后，普鲁登提乌斯（Prudentius），尤文库斯（Juvencus），弗尔图纳图斯（Venantius Fortunatus），都被引作贞洁缪斯的值得赞扬的例子。比尔肯用“名副其实的魔鬼”来描写那些异教神，而在哈尔曼的作品里有一段话惊人地与一千年前的态度发生共鸣；而这显然不是历史关怀的结果。在索菲亚与霍诺留皇帝的宗教争执中提出了下面这个问题：“朱庇特不保护皇帝的王位吗？”索菲亚回答说，“上帝的真正的儿子可远不是朱庇特！”② 这种古式的机敏回答直接衍生于巴罗克态度。古代又一次危险地接近了基督教，而且是以它最后的但却没有成功的尝试的形式，即自身强行的一种新的教义：诺斯替

---

① Mannheimer, p. 139.

② Hallmann, 'Sophia', p. 8 (I, 229/230).

教。随着文艺复兴时期的到来，神秘学（occultist）倾向开始强大起来，尤其为新柏拉图学派所推崇。古代秘术（Rosicrucianism）和炼金术与占星术携手并进，这都是东方异教在古代西方的残余。欧洲古代是分化的，它在中世纪造成的模糊后果从人文主义灿烂的余象中汲取灵感。从深切的精神近似中，瓦尔堡（Warburg）趣味横生地解释了在文艺复兴时期，“天堂的显示［何以］是以人的语言构思的，这样，至少可以在视觉上把魔鬼的力量包括在内”。[①]文艺复兴激活了视觉记忆——其程度可在悲苦剧的魔幻场面见出——但与此同时，它也唤醒了一种视觉的思辨，这也许对于风格的形成具有更大的意义。而对这种思辨的寓意表现则与中世纪的世界密切相关。任何寓言幻想的产物，不管有无巴罗克的性质，都不能不在这个世界上找到它的互补。神话作家中的寓言家们，曾对早期基督教的辩惑学发生过主题兴趣，现在又复活了。格罗提乌斯（Grotius）早在16岁时就编辑了*Martianus Capella*. 古代诸神和寓言都完全以早期基督教的方式在悲苦剧的合唱中被置于同一个层面上。而由于对魔鬼的恐惧只能使已经疑虑重重的芸芸众生显得特别压抑，所以，中世纪目睹了将其付诸寓意表达的尝试的开端。“寓意象征的赤裸性”——这完全可以用作贝措尔德下列叙述的标题。“只有在彼岸世界那些受上帝惠赐的人才能享受身体的不朽，欣赏相互间纯洁的美（奥古斯丁《上帝之城》，xxii，24）。在此之前，赤裸始终是不纯洁的标志，即如此，它至多只能适于希腊诸神或地狱的魔鬼。惟其如此，中世纪学者每当遇到未着装的人体时，他们就试图以一种象征主义来解释这种不纯洁，而这往往是牵强的，一般是抱有敌意的。有必要读读弗尔融提乌斯（Fulgentius）及其追随者的解释，即为什么维纳斯、丘比特和巴克斯在画面上都是裸体的；维纳斯是因为她要一丝不挂地打发走她的欣赏者，或因为贪恋性欲的罪过难以隐藏；巴克斯是因为饮

① Warburg, p. 70.

酒者全都抛掉他们的财产，或因为酒鬼不能保守秘密的思想，……卡洛琳时代的一位作家施特拉博（Walahfrid Strabo）试图发现对裸体雕塑的这种极端模糊的描写究竟有什么含义，他发现这些含义已经巧妙到令人厌恶的程度。所论的是西奥多里克的一尊镀金骑马雕塑上的一个次要人物，……事实上，这位黑色的、未镀金的'随从'露出了赤裸的肉体，使这位诗人得出这样一个新奇的比喻，即这位裸体男人特别不信任另一个，这个人也是裸体，他是阿里乌暴君，没有丝毫的德行。"[1]如所看到的，寓言解释主要有两个取向：从基督教的角度看，这种解释旨在确立古代诸神真正的、魔鬼般的本性，另一个是表示众生的虔诚禁欲。因此，中世纪和巴罗克艺术把偶像雕塑与死者遗骨进行有意义的并置并从中获得快感，也就不足为奇了。在《君士坦丁传》(*Vita Constantini*)中，优西比乌斯（Eusebius）能在诸神的雕像上刻写头骨和遗骨，而曼林则断言"埃及人用木刻肖像埋葬尸体"。

寓言的概念只有在特殊形式中才能公正对待悲苦剧，在这种特殊形式中，它不仅区别于神学象征，而且同样区别于纯粹修饰性比喻。寓言并非是作为经院学派对古代诸神观念的矫饰而缘起的。它起初并没有那种嬉戏、超然和优越性，仅就其最新产品来看，这些是它惯常具有的属性，而恰恰相反，如果教会未能非常简单地把诸神从虔诚信徒的记忆中驱赶出去，那么，寓言的语言就决不会出现。它不是一座让人效仿的胜利纪念碑，而是旨在祛除古代生活残余的词语。当然，在基督教时代的头几个世纪里，诸神常常采取抽象的形式出现。乌泽纳（Usener）写道："古代对诸神的信仰已经失去力度，关于诸神的观念，如艺术和文学所浇筑的观念，都被释放出来，成为诗歌再现的适当手段。这个过程可以从尼禄时代的作家们，实际上是可以从赫拉斯和奥维德的时代，

① Friedrich von Belzold, *Das Fortleben der antiken Gotter im mittelaterlichen Humanismus*, Bonn, Leipzig, 1922, pp. 31/32.

溯至晚期亚历山大学派所达到的顶峰；其最重要的、对后来的时期最有影响的代表是诺诺斯（Nonnos）；在拉丁文学中是亚历山大的克劳迪亚斯·克劳迪亚努斯（Claudius Claudianus of Alexandria）。他们作品中的一切，每一行动，每一事件，都被改造成神性力量的相互作用。难怪在这些作家那里，甚至有表达更多的抽象概念的余地；对他们来说，人格化的神并不比这些概念重要；他们都成为诗歌想像思想的非常灵活的形式。”[①] 当然，所有这一切都是寓言强化准备的组成部分。但是，如果寓言本身不仅仅是神学本质即它们在一个不适当的、事实上是充满敌意的环境里的“蒸发”——不管多么抽象，那么，这种晚期－罗马的表达方式就不真正是看待事物的寓言方式。在这种文学的发展中，古代诸神的世界必须消失，而能够保存这个世界的恰恰是寓言，因为对事物瞬间性的理解以及要拯救从而永久保存它们的关怀，正是寓言的最强烈动力之一。在中世纪，在艺术、科学或国家等领域里没有什么可以与古代的遗产相提并论的。那时，对事物非永久性的认识不可避免地衍生于观察；正如若干世纪之后，在三十年战争期间，欧洲人也面对着同样一种认识。这里，值得注意的是，最明显的灾难也许并未使人感到像法律准则的变化那样苦涩，它们总是声称其永久的合法性，这在那些历史转折关头尤其明显。寓言在瞬间性与永恒性短兵相接的地方确立自身最永久的地位。在《众神之名》（*Gotternamen*）中，乌泽纳亲自提供了在某些古代神的惟一“明显抽象”性质与寓言的抽象之间准确划出历史—哲学界限的手段。“因此，我们必须与这样一个事实妥协，即古代易激动的宗教感性能够毫不犹豫地甚至把抽象概念提高到神性的地位。它们之所以几乎毫无例外地晦涩和苍白的原因也正是特殊的神在个人的神面前也只能显得苍白的原因：这就是词语的清晰

① Usener, p. 366.

性。"[①] 完全可能的情况是，这些宗教的即席之作为寓言的接受奠定了古代的基石；但寓言本身的种子是基督教播撒的。对这种思维方式的发展起绝对决定作用的不仅有瞬间性，而且，罪过感也似乎显然在偶像和众生的领域找到了归宿。寓言的指意由于罪过感的阻碍而没有圆满实现自身的意义。罪过感不仅局限于寓言式观照者，他为知识的缘故背叛这个世界，罪过感还与他思辨的对象相关。这种观点植根于关于造物堕落并随之而导致自然堕落的学说，孕育了把深奥的西方寓言与这种表达方式的东方修辞相区别的倾向。因为它是无声的，所以堕落的自然悲悼它。但是，把这一陈述颠倒过来可以更深刻地透视自然的本质：它的悲悼使它缄默。在所有悲悼中，都有一种沉默的倾向，而这决不是无能或不愿交流的问题。悲悼者具有被不可知者理解地认识了的一种情感。被命名——即使命名者是神或圣贤——也始终要带来一种悲苦的预感。但是，不被命名、而只被阅读、被寓言家不确定地阅读、并仅仅由于他而极具意义，也完全会产生相同的预感。另一方面，自然和古代越是负有罪过感，它们的寓言阐释就越必要，就如同是它们惟一可想像到的赎救一样。在客体的自觉堕落过程中，忧郁的意图以无与伦比的方式忠实于自身作为一个物体的本质。但是，甚至在 1200 年之后，普鲁登提乌斯的预言："清洗掉血迹，大理石终将发光；现在被视做偶像的青铜，将清白无辜地矗立"，还仍然没有实现。对巴罗克甚至对文艺复兴时期来说，古代的大理石和青铜仍然保留着奥古斯丁在它们身上发现的那种恐怖，那就是"诸神的身体"。"有些神灵禁不住诱惑而在它们中间居住下来，它们有能力伤害或满足那些人的许多需要，正是这些人给它们提供了神圣的荣耀和恭顺的崇拜。"[②] 或如瓦尔堡在谈到文艺复

① Usener, p. 368/369.

② Des heiligen Augustinus zwey und zwanzig Bucher van der Stadt Gottes. Aus dem Lateimischen der Mauriner Ausgabe ubersetzt von J. P. Silbert, I, Vienna, 1826, p. 508 (VIII, 23).

兴时期所说，“神像的形式美和基督教与异教信仰颇有鉴赏力的调和不应该使我们对这样一个事实视而不见，即甚至在1520年左右的意大利，那也是艺术创造最自由、最富创造力的时代，古代也受到尊崇，在一尊双面头像上，一面是漆黑、魔鬼般的面容，要求一种超自然的神秘崇拜，而另一面则是安详的奥林匹亚神的面容，要求予以审美的欣赏。”① 西方寓言起源中三个最重要的冲动是非古代的、反古代的：投射到异邦世界的诸神，它们变成邪恶的了，而且成为造物。奥林匹亚的服装被抛在了后面，而随着时间的流逝，寓意画开始在它周围聚集起来。而这种服装如魔鬼的身体一样是造物性的。在这个意义上，犹希迈罗斯（Euhemeros）开化的古希腊神学非常奇怪地在它那一份中融入了一种新生的通俗信仰。把“诸神归结为纯粹的凡人与这样一种观点愈加接近，即邪恶的魔幻力量在其残余的神秘崇拜中仍然继续发挥作用，尤其是在它们的偶像中。而它们完全无能的证据也被这样一个事实削弱了，即从它们身上夺走的这些魔幻力量已经被魔鬼替身接管了。”② 另一方面，与这些寓意画和服装一起的词语和名称仍然落在后面，而随着它们得以诞生的活的语境的消失，它们变成为概念的源泉，在这些概念中，这些词语获得新的内容，它们预先就具有寓言再现的倾向；这就是福耳图那、维纳斯（作为女士世界）等女神的情况。因此，形象的僵死和概念的抽象是万神殿里诸种寓言形态变成魔幻的、概念的造物世界的前提。这是乔托再现丘比特的基础，即把丘比特画成“长着蝙蝠翅膀和爪的淫荡的恶魔”；而且这也是如半人半羊，半人半马，塞壬和哈比等一些难以置信的动物得以在基督教的地狱轮回中作为寓言形象存在的基础。“当然，经典上古代诸神优雅的世界自温克尔曼的时代以来就给我们留下了如此深刻的印象，以至于我们完全忘记了这是经院

① Warburg, p. 34.

② Bezold, p. 5.

人文主义文化的一种新创造；古代的这个‘奥林匹克’(Olympic）方面首先要从传统的‘恶魔’一边争取过来；因为古代诸神作为宇宙恶魔属于基督教欧洲的宗教力量，这是自古代结束以来从未曾中止过的，而在实践上，它们如此决定性地影响了欧洲的生活方式，以至于不可能否认信奉异端宇宙观的另一种政府的存在，尤其是默默地被基督教教会接受的占星术的宇宙观。”① 寓言在其具体实在性的僵死这方面与古代诸神形成对应。因此，在这句陈述中就蕴含着比人们通常所认为的还要深刻的真理：“诸神的临近性确实是寓言蓬勃发展的最重要的先决条件之一。”②

寓言观念缘起于基督教引以为例的充满罪恶的身体与万神殿体现的较纯洁的自然之神之间的冲突。随着文艺复兴时期异教的复兴和抵抗改良运动中基督教的复兴，寓言作为二者冲突的表现形式也获得了新生。这对于悲苦剧的重要性在于，在撒旦这个形象上，中世纪把物质和恶魔的因素不可分割地绑缚在一起。而最重要的是，无数异端力量凝聚为一，就神学的严格意义来说，反基督意味着黑暗势力的这种极端显示被毫不含糊地强加在物质之上，而且是一些恶魔所不及的。因此，中世纪不仅严格限制对自然的科学研究；甚至数学家也受到这种恶魔般的物质本质的怀疑。根特的亨利（Henry of Ghent）是位教师，他解释说：“不管他们想什么，都肯定是空间的东西（量），或是像一个点一样位于空间之中。因此，这些人是忧郁的，可以成为最好的数学家，但却是最糟糕的形而上学家。”③ 如果这是造物的物质世界，或作为寓言意旨之客体的死者或充其量是半活半死之人的世界，那么，人就不进入这个幻想域。如果它一味固持象征，那么，革命，赎救，就

---

① Warburg, p. 5.

② Horst, p. 42.

③ *Quodlibet magistri Henrici Goethals a Gandavo* (Heinrich von Gent), Parisiis, 1518, Fol. XXXIVr, (Quodl, II, Quaest. 9).

不是不可构想的。但是，轻视一切象征伪装，魔鬼的不加掩饰的面孔就会从深深的地下升上来，以征服者的活力赤裸裸地进入寓言家的视野。只有在中世纪，这些犀利、有棱角的特征才能被刻在古代原来更加伟大的恶魔头上。根据诺斯替一摩尼教教义，物质的创造是为了抵制世界的地狱化（de-tartarization），因此注定会吸收一切恶魔式的东西，这样，随着恶魔的消灭，世界便会呈现出它的纯洁；但是，在恶魔那里，就会想到它的地狱性质，蔑视其寓言“意义”，嘲笑认为能够在不纯洁的深度追求意义的任何人。正如世俗悲苦与寓言阐释不可分割一样，在物质的胜利中，恶魔的欢乐与失败也是不可分割的。这说明了阴谋者恶魔般的诙谐，他的智力，他对意义的认识。沉默的造物能够希望通过所意指的东西得到赎救。人类聪明的多才多艺自行表现出来，而在最卑鄙狡猾的行为中，又给其物质方面增添一种几乎是人类的自信，因此，寓言家便受到了来自地狱的蔑视的嘲笑。当然，这里，物质的沉默被克服了。而最重要的，在嘲笑声中，精神受到了在极其怪异的伪装之下的物质的热烈欢迎。的确，它已与精神如此融为一体，以至于远远胜过了语言。它的目标更高，并以刺耳的嘲笑告终。不管外在效果多么残酷，内在的疯狂却只将其辨识为精神性。不能“与路锡福（Lucifer）开玩笑，那黑暗之王，深切悲苦的统治者，地狱粪坑的皇帝，地狱阴水的公爵，万丈深渊的国王。”[1]克莱因（Julius Leopold Klein）正确地称他为“原创的寓言人物”。的确，莎士比亚剧中最有感染力的人物之一，正如这位文学史学家在某些深刻的评论中所说，只能放在撒旦的参照框架内按照寓言来理解。“莎士比亚的理查三世……把自身与邪恶的不公正角色关联起来，邪恶已经膨胀成为历史的小丑一恶魔，他就这样以极其了不起的方式，依据戏剧的历史，从神秘剧的恶魔，从

① From an anonymous Luciferan letter of 1410 against John XXIII; quoted from Paul Lehmann, Die Parodie im Mittelalter, Munich, 1922, p. 97.

'道德剧'中欺骗性的'说教的'的邪恶，揭示了他的发展和堕落：他是恶魔和邪恶合法的、历史的、有血有肉的后裔。"这在一个脚注中得到说明："'格罗斯特（旁白）：因此，正如形式的邪恶，不公正，我用一个词阐述两个意义。'在理查三世这个人物身上，据他自己的忏悔式旁白，恶魔和邪恶似乎融合成带有历史谱系的悲剧的战争英雄。"[①] 但恰恰不是悲剧的主人公。我们或许要再一次指出——而这将证明这次离题的理由——对于《理查三世》，对于《哈姆雷特》，实际上是对于莎士比亚的所有"悲剧"而言，悲苦剧理论注定要包含一番阐释的开场白。因为在莎士比亚的剧作中，寓言要比歌德所注意到的隐喻形式深刻得多："莎士比亚使用丰富的奇妙比喻，这些比喻产生于人格化的概念，在今天则一点也不适用，但在他的作品中却完全恰如其分，因为在他那个时代，一切艺术都由寓言所支配。"[②]诺瓦利斯则更果断："在莎士比亚的剧中，可能找到一种武断的思想，寓言，等。"[③] 但是，曾为德国发现了莎士比亚的《狂飙与突进》却仅仅注意到他的作品的一个基本方面，而非寓言。然而，莎士比亚的特点恰恰在于这两个方面都同样是本质的。造物的每一句基本言语都从其寓言式存在中获得意义，每一个寓言式的东西都从感官世界的基本方面获得重要性。随着寓言动力的丧失，戏剧基本的感染力也就丧失了，直到在《狂飙与突进》中才又得以复兴——即以悲苦剧的形式。浪漫主义最终得以再次瞥见寓言。但是，只要浪漫主义固守莎士比亚，那就不仅仅是一瞥。因为莎士比亚的作品以基本元素为荣，而在卡尔德龙的作品中则以寓言为荣。在引起悲哀的恐惧之前，撒旦引诱他把知识传授给人，而知识构成了应受惩罚的行为的基础。如果苏格拉底的教导，即善的知识导致善行，可能是错误的话，那

① Klein, pp. 3/4.

② Goethe, *Samtliche Werke*, XXXVIII, Schriften zur Literatur, 3, p. 258 (Maximen und Reflexionen).

③ Novalis, *Schriften*, Ⅱ, 13.

么，关于邪恶的知识就是再真实不过的了。而且这种知识不是作为一种内在之光，一种自然的流明，而是在悲哀的夜里闪耀发光的，是从大地的深层闪耀的地下磷光。它燃起了叛逆的火焰，在思辨的人眼里闪烁着撒旦入木的凝视。这又一次证实了巴罗克的博学对于悲苦剧的重要性。因为只有对有知识的人来说，事物才能采取寓言的形式。但在另一方面，如果思辨不是如此耐心的忠实于真理，如此无条件地和强制性地在直接沉思中专注于绝对知识的话，那么，事物便会以其素朴的本质逃避思辨，它们摆在思辨的面前就仿佛谜一样的寓言指涉，它们就仍然是灰尘。作为寓言之基础的意图与关怀真理之发现的意图如此相对立，以至于比其他任何事物都更清楚地揭示了旨在纯知识的纯粹好奇心与人的骄傲的孤立之间的同一性。"那个残酷的炼金术士，恐怖的死亡"。[①] ——哈尔曼深奥的隐喻不仅仅是以腐烂的过程为基础的。魔幻知识，包括炼金术，以孤立和精神死亡威胁到炼金术士。如炼金术和古代秘术以及悲苦剧中的魔幻场面所证明的，这个时代并不像文艺复兴时期那样致力于魔术。不管它拣取什么，其点物成金的魔法都将其变成富有意义的东西。它的元素是各种各样的变化，而寓言就是它的图解。由于这股激情并未仅仅局限于巴罗克的时代，因此就更适于作为巴罗克后期各种特质的明示。它证实了最近的一种语言实践，根据这种实践，人们才在已故歌德和已故荷尔德林的作品中辨识出巴罗克的特征。知识，而非行动，才是邪恶最典型的存在模式。惟其如此，以感性语言构想的肉体诱惑，如纵欲、贪食和懒惰，决不是邪恶生存的惟一基础；的确，严格说来，这种诱惑在其终极和确切意义上根本就不是其生存的基础。相反，其存在的基础在一个绝对的即无神的精神领域的幻觉（fata morgana）之中，将物质作为其互补而与其绑缚在一起，只能具体地通过邪恶才能体验之。它的主导情绪是悲苦，这既是寓

① Hallmann, *Leichreden*, p. 9.

言之源，又是寓言的内容。从这种情绪中产生三种原始的魔鬼诺言。这些诺言是精神上的。悲苦剧仍然表明它们在发挥作用，时而以暴君的形象，时而以阴谋者的形象。具有诱惑力的是自由的幻觉——对禁区的探讨；独立的幻觉——从虔诚的群体的分离，无限界的幻觉——在邪恶的空洞的深渊之中。一切美德的特点就在于它在前面总有一个终点：也即它的模式，上帝；正如一切丑恶都是进入深渊的无休止的行进一样。因此，关于邪恶的神学更容易产生于撒旦的堕落，其中，上述的各种母题得到了证实，而非产生于那些训诫；其中，教会的教义往往代表着灵魂的陷阱。这个绝对精神在从圣界解放出来时毁掉了自身，这也是撒旦的本意。物质性——但这里是无灵魂的物质性——成了它的归宿。纯粹的物质和这种绝对精神是恶魔界的两极；而意识则是其幻觉的综合，其中，真正的综合，即生命的综合，是有限的。然而，对意识的思辨，在固守象征的对象世界之时，当最终远离生命之时，发现了魔鬼的知识。据奥古斯丁的《上帝之城》，"'知识'本是希腊语；魔鬼正是由于它们的知识而被称为魔鬼的。"[1] 圣方济最具精神性地表达了对狂热精神的判决。他向一个闭门造车的弟子指出了一条真理之路："只一个恶魔就比你知道得多。"[2] 为了把无限界弄个究竟，本能以知识的形式进入邪恶的空洞深渊。但这也是思辨的无底深渊。它的证据不能被融入哲学的荟萃之中，因而可见于巴罗克的寓言图象中，成为昏暗景象的保留的先决条件。悲苦剧比其他任何形式都更适于这些保留的先决条件。它不懈地改造、阐释和深化，用种种方法说明它的形象。最重要的是起主导作用的对比。然而，要把那些无数的结果归结于为对比的缘故而对比的快感，那就错了，或至少是浅薄的，那些可见的或只是言语的结果把皇室改造成地牢，把娱乐室改造成墓穴，把皇冠改造成悲凄

① Augustinus, p. 564. [Concerning the City of God, p. 366].

② cf. Stachel, pp. 336/337.

的柏枝环。甚至存在与表象之间的对比也不能准确描写这种隐喻和颂扬的技巧。它的基础就是寓意的图式，经过某种艺术处理之后总能产生压倒一切的效果，而所指涉的东西则猝然一目了然。那皇冠——即意味着柏枝环。在关于这种轻率的寓意象征的无数文献中——例子长久以来就不停的收集——一个永远不可逾越的、粗野到不知羞耻的程度的例子是哈尔曼把一把竖琴转变成“刽子手的斧子……而雷电则在政治的天空中闪光”。[1] 下面引自他的 Leich-Reden 的一段阐释体现了完全相同的一种风格：“如果我们考虑到那无数的尸体，部分由于蔓延的疾病，部分由于战争的武器填满了不仅止我们德国，还有几乎整个欧洲的那些尸体，那么，我们就必须承认，我们的玫瑰已经变成了荆棘，我们的百合花已经变成了荨麻，我们的天堂已经变成了墓地，事实上，我们的整个存在都变成了死亡的意象。因此，在这出普遍的死亡戏剧里我还没有容许建造我自己的纸坟墓，我希望这不会对我不利。”[2] 这种形变也出现在合唱中。正如站立不稳者要跌个倒栽葱一样，寓言的意图也会从一种寓意到另一种寓意而最后跌入令人头晕目眩的无底深渊，即便不是这样，甚至在极端的表现中，其结果必然是，它那全部的黑暗、虚荣和无神性都只不过是一种自欺。因为如果我们把向救助和赎罪的倒转于中发生的意象储存与意指死亡和遭罚的阴森仓库加以区别的话，那就等于完全误解了寓言。因为恰恰是种种狂热毁灭的幻象揭示了给寓言思辨而非理想品质设定的界限，在这些幻象中，世俗事物全都坍塌成一堆废墟。墓地的荒凉无序，这可以看做是当时数百幅雕刻和描写的寓言形象的基本图式，不仅仅是人类生存荒芜景象的象征。其中，所指的或寓意再现的并不是瞬间性，瞬间性并未被完全按其自身的意义展示为寓言。作为复活的寓言。最终，在巴罗克的死亡符号里，寓

---

① Hallmann, Leichreden, p. 9.

② Hallmann, p. 3.

言反映的取向被颠倒了；在其宽阔弧形的第二部分它回转家门，回来赎救。七年的沉思不过是弹指间。因为甚至地狱的此时也在空间上被世俗化，而那个世界，把自身抛给撒旦深沉的精神而背叛自身的世界，是上帝的世界。在上帝的世界里寓言家醒了过来。"是的，当上帝来从坟墓里收获的时候，那么，我，一具象征死亡的骷髅，也将成为天使的面容。"① 这解开了最破碎的、最过时的、最分散的谜。当然，寓言由此而失去了它所特有的一切：秘密的、特权的知识，死亡物体领域中的武断统治，一个没有希望的世界所应具有的无限性。所有这些都随着这一次倒转而消失了，在这次倒转中，寓言的沉思必须清除对客观世界的最后幻觉，完全用自己的手法，不是在世俗物质世界上嬉戏地、而是在天堂的注视之下严肃地重新发现自身。而这就是忧郁沉思的本质：它的终极客体，即它认为它完全能够为自身而保证的那种邪恶，变成了寓言，这些寓言填充和否定了它们所代表的那个空隙，正如其意图最终并非在于忠实地思考那些尸骨，而是背信地飞跃到复活的观念一样。

"在哭泣声中我们把种子撒在歇耕的土地上，伤心地我们从那里走开。"② 寓言两手空空地走开了。这样的邪恶，即寓言作为永恒奥秘而珍惜的、只能存在于寓言之中的邪恶，其实不过是寓言，与它实际所是并没有什么不同的意味。它所意味的恰恰是它所表现之物的非存在。绝对的邪恶，如暴君和阴谋者所示范的邪恶，都是寓言。它们不是真实的，而它们所再现的，它们只在忧郁的主观视野中才拥有；它们就是这个视野，而这个视野又被它自己的后裔毁掉，因为它们仅仅指涉这个视野的盲点。它们表示绝对的主观思考，它们只为这种思考而存在。这样的邪恶借助寓言形式

---

① Lohenstein, *Blumen*, 'Hyacinthen', p. 50.

② *Die Fried—erfreute Teutonie.* Ausgefertigt von Sigismundo Betulio [Sigmund von Birken], Nuremberg, 1652, p. 114.

证明自身是一种主观现象。巴罗克巨大的、反艺术的主观性在这里与主观的神学本质聚敛在一起。《圣经》用知识的概念介绍了邪恶。那条蛇对初人许下的诺言使他们"认识了善与恶"。[①]但是，据说在创世之后，"上帝看到他所创造的一切，看着是好的。"因此，对邪恶的认识没有客体。世界上没有邪恶。邪恶随着对知识甚或对判断的欲望而产生于人自身。对善的认识作为知识是次要的。这种知识产生于实践。对邪恶的认识——作为知识——这才是首要的。这种知识产生于思辨。因此，对善恶的认识是与所有实际知识相对立的。正如它与主观深处相关一样，它基本上只是对邪恶的认识。在克尔凯廓尔构想的该词的深刻意义上，这种知识是"无意义"。这种知识，即主观性的胜利和对物体任意统治的肇始，是寓言思辨的起源。在人的堕落中，罪过与指意的统一作为一种抽象概念而出现。寓言在抽象中存在；而作为一种抽象，作为语言精神本身的一种能力，它在堕落中找到归宿。因为善恶是不可命名的，所以它们是无名的实体，外在于名称的语言，人在乐园里就是用这种语言为事物命名的，而在那个问题的深渊中他抛弃了这种语言。对语言来说，名称不过是具体因素借以扎根的基础。然而，语言的抽象因素植根于评价性词语即判断之中。而同时，在世俗的法庭上，判断的不确定的主观性却牢牢扎在带有惩罚的现实之中，而在天堂的法庭上，邪恶的幻觉完全是独立的。这里，不加掩饰的主观性战胜正义的每一种带有欺骗性的客观性，并作为"至高无上的智慧和本能的爱的工作"，[②]作为地狱，而融入神性的万能。它不是表象，同样，它不是餍足的存在，而是现实中对善的空洞的主观性的反映。在这种邪恶中，主观性掌握其中真实的东西，视其为自身在上帝身上的反射。因此，在世界的寓言形象

---

① *Die vierundzwanzig Bucher der Heiligen Schrift.* Nach dem Masoretischen Texte, hrsg. von Leopold Zunz, Berlin, 1835, p. 3; I. 3, (v).

② cf. Dante Allighieri, *La Divina Commedia.* Berlin, 1892, p. 13 (Inferno, III, 6).

中，主观视角被完全融入了整体的经济中。班贝克的巴罗克建筑阳台上的柱子在现实中的排列在规则建造中将呈现与在下面所看到的完全相同的样子。于是，那极乐的火焰被保存下来，没有丢失一颗火星，并必然在平凡事物中得以世俗化：在一次幻觉中，圣特雷萨看到圣母向她的床上撒播玫瑰花；她告知她的忏悔者。“我没有看见什么”，他回答说。“我们的贵夫人把它们摆在我面前”，圣徒回答说。就这样，显在主观性的展示变成了奇迹的形式保障，因为它表明了神性行为本身。“没有事件的转化，巴罗克风格就不会以奇迹结束”。[①]“亚里士多德的惊奇观，奇迹的艺术表达，在反改良运动之后的时期里，尤其是在特伦托会议之后，一直支配着艺术和建筑……恰恰在有力投射的和明显自撑的、由岌岌耸立的天使雕饰所阐释和强调的上部结构中，人们以为会产生超自然力的印象……另一方面，出于强化这一印象的惟一目的，这些现实规则——在下部结构中——则以夸张的方式从记忆中唤起。对一个阳台的所有那些支撑和被支撑的力——巨大的基座，双倍和三倍增大的突出圆柱和壁柱，用来巩固和强固的连结因素——不断援指这些力的暴力的目的又能是什么呢？除了通过使人们注意到从下面支撑它的难度而强调上面岌岌耸立的奇迹之外，它们不可能有别的功能。那神秘的重心平衡（ponderacion misteriosa），上帝在艺术作品中的介入，被认为是可能的。”[②] 与跌落到深渊里的天使一样，寓言重又找回了主观性，用神秘的重心平衡将其固定在天堂里，固定在上帝那里。但是，用戏剧这种平庸的工具——合唱，插曲和哑剧表演——不可能实现从卡尔德龙时代就已熟悉的那种变形的完美。这要从对整体的有意义的安排中呈现形状，获得信心，这只能更明显地但不能永久地突出它。德国悲苦剧的不充分性根源于情节展开的不充分，这甚至不能远距离地接近西班

① Hausenstein, p. 17.

② Borinski, *Die Antike*, p. 193.

牙戏剧。只有情节能够实现场面组织的寓言总体性，由此，其序列形象之一以不同种类的完美的形象突出出来，同时给予悲苦因素入场和出场的线索。这种形式的强有力构思应该贯穿始终；只有在这种情况下，才有可能讨论德国悲苦剧的观念。比之较小建筑的废墟，不管它们保存得多么完好，伟大建筑的废墟都更能感人地说明这项规划；由于这个原因，德国悲苦剧是值得阐释的。它从一开始就以寓言的精神作为废墟、作为碎片而构思的。其他形式也许能在第一天灿烂辉煌；而这种形式则将永远保留其美的形象。

（陈永国　译）

二

诗歌/小说/新闻



超现实主义
——欧洲知识界之最后一景

(1929)

文化潮流能为批评家产生充沛而强劲的源头，让他建起自己的电站。就超现实主义而言，法国与德国文化水准的不同必然造成它在两国之间的差异。1919年，法国出现了一个文人小圈子，其中的重要人物有安德烈·布勒东、路易·阿拉贡、菲力普·苏波、罗伯尔·德思诺斯、保尔·艾吕雅。他们原本只是一条细流，从战后欧洲的乏味当中汲取水分，又从法国颓废主义的最后涓滴中得到滋养。直至今天，那些所谓的知识行家们并没有取得特别进展，他们也不能否认那条细流就是运动的“真正源泉”；他们对此已无话可说，但他们会说现在出现了一个文学小派别，正在迷惑尊敬的大众。这些全知的专家聚集在泉水边上，经过深思熟虑，最终得出结论：这条微不足道的小溪绝不会有带动叶轮的能力。

德国的观察家并不是站在溪水的源头。这也正是其优势所在。站在峡谷中能更准确地测量这一运动的能量。作为德国人，他对知识界的危机深有了解，更具体地说，对人文主义者关于自由的认识非常熟悉。而且他也知道，超现实主义者们在运动过程当中下定决心要超越论争不休的阶段，不惜一切代价形成决议。他还真的感觉到这场运动完全暴露在无政府主义的投石器和革命纪律的中间，因而没有理由把它看做“艺术运动”或“诗歌运动”，那只是一种表面的情况。也许现在才开始这样，但是早在运动伊始，

布勒东就宣布要与那种把某种存在形式的文学沉淀物呈现给大众、同时却抽去了存在本身的艺术实践决裂。简单而辩证地说，这意味着一个组织严密的团体正在对诗界进行内部分析，将“诗歌人生”推向极致。当他们宣称韩波的《在地狱中的一季》对他们而言已经不再是秘密时，人们对此并不怀疑；这本书实际上是运动最早的纲领性文件。(以晚近为限，较早期的前辈将稍后论及。)韩波在他自己的一本《在地狱中的一季》的书页上题写的话是否是对这个问题更明确、更重要的说明呢？他后来在靠近“在海绵之上、在北冰花之端”的空白处，写下“纯属虚构”几个字。

当时只是嵌在极不显眼的边缘物质之中的这一辩证内核后来居然发展成为超现实主义；阿拉贡早在1924年就在他的《梦之潮》中对此有所展示，那时还没有人预见运动未来的发展。今天可以对它进行预见了，因为毫无疑问，阿拉贡在作品中留给我们的那个英雄名录所指代的英雄时代已然过去。在这样的运动中，神秘社会原有的张力总是要么在争取权利和统治的赤裸裸的世俗斗争中爆发，要么以一种公众示威的形式衰败下去，最后转化成别的形式。目前，超现实主义就处于它的转型阶段。但是在创立者那里，它是一个令人振奋的梦想，似乎是最完整、最正确、最绝对的一个运动。与之相联系的一切都被它所整合。只有当每个人的清醒与睡梦之间的界线已经磨灭之时，生活才最有意义；其时大量的形象纷至沓来，语言也成其为语言，声音与语言精确而巧妙地相互自动渗透，根本找不到需要填充所谓意义的裂缝。形象和语言领先。圣波尔·鲁在凌晨上床休息时在房门上贴出如此告示：“诗人正在工作。”布勒东也这样写：“静静地，我步入前人没有走过的地方，静静地！在你的指引下——亲爱的语言。”语言在先。

语言不仅先于意义，也先于思想。梦在世界结构里像一只龋齿，它会使个性松动。这种对自我的松动是通过沉醉来实现的，不过，这一过程本身是有价值的活生生的体验，它使人从沉醉中清

醒过来。这里还不宜对超现实主义的体验予以确切的界定。然而，凡是觉得这个圈子写的不是文学，而是别的东西的人，也都知道他们写的那些东西——宣示、口号、文献、恐吓、伪造件等等反正不是文学的东西——真的与体验密切相关，但是与理论乃至幻觉全无关系。这些体验绝不仅限于做梦、吸食大麻或鸦片。如果关于“超现实主义体验”我们只知道宗教欣快或吸毒欣快，那就大错特错了。列宁曾将宗教比作鸦片，二者结合得十分紧密，而超现实主义者对此却不敢恭维。韩波、朗特瑞蒙以及阿波利奈尔是在反对天主教的激烈而艰苦的斗争中，把超现实主义介绍给我们的。关于这一斗争，我将在后文论及。对宗教启迪的真正创造性的制服不在于尼古丁的刺激作用。它沐浴于世俗启迪之中，这是一种唯物主义的和人类学的启迪，而所有的大麻鸦片什么的只是引子而已。(但这种引子是很危险的；而宗教引子则严格得多。)世俗启迪发现并非所有的超现实主义者都对它持相同的态度，甚至他们自己也参差不齐。阿拉贡的无与伦比的《巴黎的乡下人》和布勒东的《娜佳》对世俗启迪的呼唤最为有力，但仍不免差强人意的地方。例如《娜佳》里有这样一段精彩的描述：“打着萨科和旺扎蒂的招牌，在巴黎过了几天痛快的劫掠生活”。布勒东还非常安然地补充说，那时的美新大道实现了它的名字本身就蕴含的对造反的战略许诺。但是萨科夫人也出现了，她不是富勒尔的受害者的妻子，而是一个住在工业街三号给人算命的人。她告诉保尔·艾吕雅，他不必对《娜佳》期望过高。现在我也承认，超现实主义经历了许多艰难险阻，翻越房顶、避雷针、水槽、阳台等等——这都是些家常便饭，也许最后进入了唯灵论者阴暗潮湿的密室。但是我并不想听到轻轻扣击窗棂以预知它的未来的那种声音。谁不想看到革命收养的这些孩子与那些褴褛的富孀、退役的长官以及流亡的投机者们组织和举办的集会活动实行最彻底的决裂呢？

从其他方面看，布勒东的这本书对“世俗启迪”的不少基本特点阐述得也很清楚。他把《娜佳》称为“装有一扇大门的书”。

(我在莫斯科时，曾住在一家旅馆里，几乎所有的房间都住着西藏喇嘛，他们去那里参加一个佛教寺院大会。走廊里看到那么多房间的门总是敞开着，我感到很惊奇；本来是很偶然的事情却让我思索起来，后来才发现房间里住的客人全是某个宗教派别的成员，他们发誓永远不住关闭的房间。我当时所感到的震撼一定也是《娜佳》给读者的震撼。) 住在一个有玻璃窗的房子里已经成为一种典型的革命美德。它也是我们迫切需要的一种沉醉，一种道德的展示。个人自己的分立的存在曾经是贵族的一种美德，现在已经越来越成为小资产阶级暴发户的东西了。《娜佳》真正达到了艺术小说与写实小说的创造性综合。

而且正如《娜佳》所表明，只有严肃地对待爱情，才能认识到其中的"世俗启迪"。作者告诉我们："那时（即他认识娜佳时），我对路易七世时代特别感兴趣，因为那是'爱情的宫廷'的时代，我竭尽全力地描绘人们当时的生活观念。"近期有位作家详细介绍了普罗旺斯爱情诗歌，竟然与超现实主义的爱情观如出一辙。埃里希·奥尔巴赫在他那部出色的著作《但丁：俗界的诗人》中指出："所有新派诗人往往都有一个神秘的恋人，他们经历过大致相同的奇异的爱情。爱之神把更像启迪而不是感官快乐的礼物赠与他们所有人或从他们手里拿走。他们都臣服于一种决定他们的内心生活乃至外部生活的秘密契约。"沉醉的辩证法确实非常奇怪。在一个世界中的所有欣快难道不会是另一个补充世界里的屈辱的克制吗？如果优雅的《米娜》不是寻求贞洁，难道也是一种情感传递？正是这种东西（不是爱情）把布勒东与具有心灵感应的女孩联结在一起。最后进入神圣灵魂的墓茔或圣女玛利亚的祭坛旁边的世界，时间是在战役打响前的清晨或取得胜利之后。

移情别恋的女士并不重要；对于布勒东来说，便是如此。他与娜佳所接近的东西的关系比与娜佳的关系更密切。是些什么样的东西呢？这些经典之物最能显示超现实主义的真面目。我从哪儿说起呢？布勒东为自己的无与伦比的发现而自豪。从已经过时

的东西中，从第一批钢铁建筑里，从最早的工厂厂房里，从最早的照片里，从已经灭绝的物品里，从大钢琴和五年前的服装里，从已经落伍的酒店里，他第一个看到了革命的能量。他们比任何作家都更了解这些事物与革命的关系。在这些幻想家和预言家之前，还没有人领略过极度的贫乏如何转眼变成革命的虚无主义；那不仅是社会的贫乏，而且是建筑学的贫乏：贫乏的室内设计、奴役的和被奴役的物体。布勒东和娜佳是一对恋人，他们把阿拉贡《歌剧院的拱廊街》放在一边，把我们在火车（铁路已经开始老化）旅途中的凄惨见闻，被上帝遗忘的礼拜日在大城市的无产阶级居住区的观睹，以及穿过新公寓雨意朦胧的窗户的向外一瞥，都转变成革命的体验，甚至革命的行动。他们把这些事物中蕴藏的巨大的"大气"压力推到爆炸的临界点。在如此关键的时刻，生活只是由街上人们齐声同唱的曲子来决定，这将是一种什么样的生活？

用以掌握这个物的世界的手段——说手段比说方法更恰当——就在于用政治的而非历史的观点看待过去。"打开吧，坟墓，你们这些绘画长廊里的遗像，祭坛屏饰后面、宫殿、城堡以及修道院里的尸骨，寓言故事里掌管钥匙的人出现了，手里拿着从古至今所有时代的钥匙，他知道如何开启机关最巧妙的锁子，请你跨入今天的世界，与劳苦大众和金钱买来的机械师们融合在一起，让你在他们的汽车里有宾至如归之感，那些汽车像骑士年代的铠甲一样漂亮；让你进入国际列车的卧铺上歇息，直到最后与仍然对他们享受过的特权津津乐道的那些人融合在一起。但是文明会让他们忏悔的。"这一长串话是亨利·赫尔兹写给朋友阿波利奈尔的，而这种技巧正是阿波利奈尔发现的。阿波利奈尔在其小说《异教首领及其一伙》中，把这种技巧与马基雅维里式的算计结合起来，将天主教抨击得体无完肤。（其实他在内心深处还是笃信教义的。）

在这个物的世界的中心矗立着巴黎，那是他们梦萦魂牵的地

方。但是只有造反才能完全暴露出巴黎的超现实主义面目（在被遗弃的街上，口哨声和枪炮声决定造反的结果）。只有真正城市的面目看上去才像超现实主义。无论德·希里科还是马克斯·恩斯特，他们的绘画无法表现城市中心堡垒的那种高耸和陡峭。人们只有跨过这些堡垒，占领这些堡垒，才能掌握它们的命运，并且在它们的命运及其中人群的命运中掌握自己的命运。娜佳就是这些群众中的一员，她鼓舞人们进行革命："巨大的、活跃的、宏亮的无意识激励我作出令人信服的行动，也就是说，我总是想证明它永远左右着我的一切。"我们在此看到了从莫贝尔广场到"现代剧院"的堡垒的名册，前者肮脏无比，但也自有其象征力量，但遗憾的是，对后者我还不得而知。布勒东对楼上酒吧的描写——"非常阴暗，凉亭就像没有尽头的隧道……接待室就像在湖底"——让我不由得想起以前"公主咖啡馆"里一个最隐密的房间。那个房间在第一层尽头，幽蓝的灯光下，坐着一对对男女。那就是所谓的"解剖学校"，是为情侣们设计的最后一家酒店。在布勒东描写的这些段落里，往往匪夷所思地用到摄影技术。城市的街道、大门以及广场变成了一部垃圾小说中的插图，抽去了古老建筑中的那些陈腐东西，有力地注入清新质朴的事件描述，就像旧式的女佣读物，一字不漏的引文都注明页码出处。出现在这里的巴黎的各个部分都像旋转门一样，在这些人之间不停地旋转。

超现实主义者的巴黎是一个"小宇宙"。这就是说，大世界或曰大宇宙的情况看上去并无不同。那里也有人行横道，交通指示灯着了魔似的闪烁着，各种事件之间的不可思议的雷同和联系构成了每天的秩序。超现实主义抒情诗就是从这样的地方发出报道。只有看到这一点，才可能迎击对"为艺术而艺术"观点的貌似正义的误解。艺术几乎从未被真"为"过，它几乎总是一个幌子，底下载着因为没有品名而无法申报的货色。现在应该开始写一部玄秘诗歌史了，它比任何作品都能更好阐明我们正在亲眼目睹的艺术危机。这样的著作还没有出现，绝非偶然，因为它不要求写成

众多“专家”从各自领域汇聚而成的“知识精华”集子，而是具有深厚基础的个体的创作，发自内心地描绘的不是历史的进化，而是玄秘诗歌的一种不断更新的原初潮头。只有这样的著作才是任何时代都不可多得的那种学术真言。最后一页是对超现实主义拍的X光照片。布勒东在他的《〈论现实性〉导言》中说明了中世纪的哲学唯实论如何成了诗歌经验的基础。唯实论相信实在的、分离的事物外部或内部概念的存在，它总是飞快地从观念的逻辑领域跨进文字的神奇领域。那是文字的神奇试验，而非艺术的嬉戏；我们必须理解整个先锋派文学在过去十五年里所发生的充满激情的语音和文字的转换游戏，无论它们是未来主义、达达主义或超现实主义。口号、神奇的公理概念搅在一起，这从阿波利奈尔的最后宣言《新思维与诗人》中得到印证。他在1918年这样说：“尽管我们已经习惯于只用一个单词快捷地指代非常复杂的实体，如人群、民族、宇宙等，但是在现代文学中却不存在这种情况。然而今天的作家们填补了这个空白。他们用合成的作品创造出新的现实，其显现方式就像用集体性的词语指代事物那样，是非常复杂的。”假如阿波利奈尔和布勒东向同一方向再迈进一大步，就会这样宣布超现实主义与外部世界的联系：“科学征服世界靠的不是逻辑思维，而是超现实的思维。”换言之，如果他们故弄玄虚，像布勒东那样在诗歌里看见（不是毫无根据）顶点以及科学技术发展的基础，那么，这样的结合就来得太快了。让我们来看看这次运动对巨大的机器奇迹抱持的过于鲁莽的热情吧，“那些老寓言大都已经变成现实，现在该是诗人们创造新寓言的时候了，然后让发明家们把它们变成现实”（阿波利奈尔语），把这些狂热的幻想与希尔巴尔特式的乌托邦思想进行比较，对于澄清这些问题不无裨益。

“想起人类的活动我就觉得好笑”。阿拉贡的这句话非常清楚地显示出超现实主义从源起到政治化的道路。皮埃尔·纳维尔一开始就属于这个小组，他在那篇精彩的文章《革命与知识分子》中

把这种情形中肯地称为辩证的发展。资产阶级敌视激进自由思想的任何表现，这种态度在高度观照性的态度向革命性的对抗转换的过程中起了主要作用。正是这种敌意把超现实主义推向左派阵营。政治事件，尤其是摩洛哥战争，加速了这一发展。《知识分子反对摩洛哥战争》的宣言在《人道报》发表之后，出现了一个全然不同的发布传闻的讲坛，比如圣波尔·鲁的宴会。那时，摩洛哥战争结束不久，超现实主义者为其崇拜的诗人举行庆祝会，会上也有民族主义因素；超现实主义者喊出"德国万岁"的口号，但是并没有超出传闻的界限，而资产阶级对传闻是麻木不仁的，只是对所有的行动却非常敏感。在这样的政治环境下，阿波利奈尔和阿拉贡在对未来诗人的看法上取得了重大的一致。在阿波利奈尔的《被谋杀的诗人》中，《迫害》和《谋杀》等章节都是关于杀戮诗人的名篇。出版社被捣毁，诗书被焚烧，诗人被处死。世界其他地方也在同一时期经历了相似的惨剧。就阿拉贡而言，他的《想像》是对此类恐怖事件的预言，堪称一场讨伐运动。

为了理解这些预言，从战略角度评估这些超现实主义诗行，必须研究所谓本性善良的左翼资产阶级知识分子的思维方式。现在可以清楚地看到，这些派别都以俄国为导向。当然，我们这里指的不是贝劳德，他以造俄国的谣言而出名；也不指法勃尔－卢斯，他是紧随贝劳德的走狗，满脑子资产阶级的坏思想。然而，即使杜哈梅尔写的那种典型的调和性的著作，也是问题百出。最难忍受的是他的清教方法，僵硬的正直，做作的活泼和诚实，用象征方式阐明事物，词语间却散发着尴尬和无知。他的摘要就说得很清楚："从某种意义上说，真正深刻的革命能够改造斯拉夫灵魂的实质，但是并没有发生这样的革命。"这些法国左翼知识分子的典型做法与他们的俄国同类相似，那就是他们的正面功能完全来自对传统文化而非革命的使命感。他们的集体成就在正面的意义上说，等于恪守了传统文化。但是从政治经济角度看，他们更应该被看做一种潜在破坏根源。

左翼资产阶级的这一立场决定了它不可能把理想主义道德与政治实践结合起来。只有把超现实主义与那种无可奈何的“情感”妥协相对照，才能理解超现实主义乃至超现实主义传统的主要特征。但是迄今还没有这种迹象。在势利者的库存目录中，韩波和朗特瑞蒙的魔性很容易被看做艺术至上主义的附录。然而，谁坚决打开这个浪漫主义的傀儡，谁就会在里面发现有用的东西。他也会发现恶崇拜（cult of evil）其实是一种政治手段，不管如何浪漫，它旨在清除或隔离一切道德幼稚病。相信了这一点之后，再碰上阿拉贡的那些描写儿童受摧残的恐怖剧时，就可能回眸几十年前。1865 年到 1875 年之间出现了许多伟大的无政府主义者，他们互不相识，但都开动了可怕的机器。令人惊诧的是，他们互不通气，但竟然在同一时刻上好发条；四十年后在西欧同时爆炸了陀斯妥耶夫斯基、韩波、朗特瑞蒙等人的作品。更确切地说，人们可以从陀斯妥耶夫斯基的全部著作中选出“斯塔夫罗金的忏悔”这一情节，这一章实际是在 1919 年才收入《被拥有的》（*The Possessed*）中得以出版。这一篇同《莫尔多罗之歌》中的第三篇章非常相近，对恶的正当性的论证比现在的超现实主义发言人更加有力地表达了超现实主义理念。斯塔夫罗金是超现实主义的文学先锋。他比任何人都清楚，把有德之士的善举归诸上帝的启发，实在是平庸之见。恶完全是从我们自身生发出来的，就此而言，我们是独立自主的存在。没有人像他那样甚至能从卑劣的行为中看到启示。他把邪恶本身看做世界过程中以及我们自身的某种表现，我们被它所左右，甚至被它所召唤，正如资产阶级理想主义被美德所召唤。陀斯妥耶夫斯基的上帝不仅创造了天和地和人和兽，而且创造了卑劣、仇杀和残暴。可是他的工作也没有给魔鬼留下任何钻空子的机会，因此所有这些邪恶在他的作品里都表现得非常单纯、质朴；它们也许并不“辉煌”，但却永远像“在第一天”那样常新，远非平庸之徒感觉出原罪的那些陈词滥调所能媲美。

尖锐的张力使这些诗人得以在一定距离上获得惊人的效果，

这可以从艾西杜尔·杜卡斯于1869年10月23日致出版商的一封信里得到印证。他认为自己与密茨凯维奇、弥尔顿、骚塞、阿尔弗雷德·德·缪塞、波德莱尔诸诗人是一脉相承的，并说道："当然，我也想给现在的文学注入某种激昂的新东西，因为这种文学毕竟是对绝望的歌颂，使读者消沉沮丧，并因此使他更加强烈地把善当作良方。最后他们真的只会歌颂善，只是和以前的流派相比，多了一分哲理，少了一分天趣。目前仍有影响的旧派人物当推维克多·雨果，当然还有其他若干人。"但是如果说朗特瑞蒙的古怪作品也属于这一世系或被划入这一世系，那就是说他改弦更张了。因此，苏波在1927年编辑全集时，试图为艾西杜尔·杜卡西写一个政治履历的做法是完全可以理解的。遗憾的是，现在找不到确切的证据证明此事，而苏波引证的材料却十分混乱。不过，令人快慰的是，在韩波问题上所做的类似努力却非常成功，这是马塞尔·古伦的功绩，他为维护诗人的真实形象而反对克劳岱尔和贝里松等人的天主教篡改。韩波的确是个天主教徒，但据他自己讲，就他自身最卑琐的一部分而言，他才是一个天主教徒，他始终不懈地把这一部分归罪于自己的和所有人的仇恨和轻率，正是这一部分迫使他承认他不懂得造反。然而，这也是一个对自己的贡献不满的巴黎公社社员的内心实话，他那时已经转向诗歌，而且早已在自己的第一部作品中脱离了宗教。他在《在地狱中的一季》中写道："仇恨，我相信你，把最珍贵的东西交托给你。"这是超现实主义的另一宣言，围着它长起了超现实主义的诗学大树，在它的根部扎下了阿波利奈尔首创的"惊奇"创造理论，直到更深处的爱伦·坡的见解。

自巴枯宁以来，欧洲就缺乏一种激进的自由概念。超现实主义是例外。他们第一次肃清了硬化的自由主义—道德—人文主义的自由理念，因为他们相信"在这个地球上，只有通过成千上万人的艰苦卓绝的牺牲，才能带来自由；只要自由不灭，就应该毫无限制毫无节制地享受它"。因此，"以最简单的革命形式（但它

是各方面的解放）进行的人类解放斗争仍然是最有价值的事业”。但是他们能够成功地把这种自由体验与我们必须承认的另一种革命体验结合起来吗？那种革命体验一直是我们的体验，是建设和专政的一面。简言之，他们能够把反抗与革命结合起来吗？我们怎么能想像一种仅仅以美新大道为指向、仅仅待在勒科布西亚和伍德旁边的房间里的存在呢？

从沉醉中获取革命的能量，这便是超现实主义的所有作品和活动的目标。它也可以称之为自己的特殊任务。我们知道，对于超现实主义者来说，每个革命行动中仅有一种狂喜成分是不够的。这一成分还必须具有无政府特征。但是如果只强调这一点，就会使革命方法和纪律的准备工作从属于在健身锻炼与盲目乐观之间摇摆的实践。此外，对沉醉本质的看法也是不充分和非辩证的。狂喜状态中的画家或诗人的审美，亦即作为惊奇的人的反应的艺术审美，是与许多浪漫主义的严重偏见相吻合的。对这些隐秘的、捉摸不定的、超现实主义的天才和现象进行的任何严肃探讨其实都是一种辩证的统一，而浪漫主义对此反而表现得无动于衷。对神秘事物之神秘一面的过度狂热的强调不会给我们带来任何进展，我们对神秘的探询仅限于我们在日常世界中感知到的那种神秘，辩证地从深邃中觉察到普通，从普通中感知到深邃。例如，对心灵感应现象的狂热探讨并没有教给我们许多关于阅读的知识，倒是关于阅读的“世俗启迪”使我们懂得了心灵感应现象。对吸毒快感的热情调查教给我们的思维知识远远比不上思维的世俗启迪教给我们的关于这种快感的知识。读者、思维者和消遥者像吸食鸦片者、梦幻者以及狂喜者一样，都是一些智力特殊的人。而且更具世俗性。且不用提那最可怕的毒品——我们自身——我们在独处时吸食自身。

“从沉醉中获取革命能量”，换言之，诗的政治？“我们已经浅尝了这种美酒，但就是没有得到革命的能量！”不过，涉猎一番诗歌会使问题得到很大程度的澄清，你也许会对此感兴趣的，资产

阶级党派的政纲不就是如此吗？一首描写春天的蹩脚的诗里全是比喻。社会主义者看到的只是“儿孙后辈的美好未来”，人人都“像天使一般”，人人“看上去都很富有”，人人都活得“好像很自由”。但是全无天使、财富以及自由的踪印。它们纯粹是影象。是与社会民主党有联系的诗人们的常用形象吗？是他们的诗词格律吗？乐观主义。而纳维尔的文章中却有一种不同的气息，他使“悲观主义的组织”成为当时的流行语。他以文学朋友们的名义发出最后通谍，要求这种毫无原则的幼稚的乐观主义必须拿出它的真功夫，说明革命的条件到底在哪里。在态度的改变之中还是在外部环境的改变之中?这是决定政治与道德关系的一个根本问题，不容曲解。超现实主义与共产主义的回答十分相近。也就是说，悲观主义无处不在。绝对如此。怀疑文学的命运，怀疑自由的命运，怀疑欧洲人道的命运，三倍地怀疑阶级之间、民族之间以及个体之间的任何和解。仅仅无限相信I. G. 法尔本和空军的维和能力；但是现在如此，将来如何呢？

在这里，我们必须对阿拉贡的最后一本书《论风格》中的洞见予以充分的评价；他要求区分比喻和形象，高兴地看到需要扩展的风格问题：比喻和形象在政治中的碰撞最为激烈，水火不容。把悲观主义组织起来恰恰意味着把道德隐喻从政治中驱逐出去，在政治行动中发现一个百分之百的形象领域。然而，这个形象领域不能再靠观照来丈量。如果说推翻资产阶级的思想支配地位和与无产阶级群众结合起来是革命知识界的双重任务，那么第二项任务几乎根本没有完成，因为这项任务不是靠静思观照就可以完成的。不过，这也几乎没有阻止人们一再地尝试这一任务，无产阶级的诗人、思想家和艺术家不断涌现出来。与此相反，托洛茨基却早在《文学与革命》中就指出，只有革命胜利之后，才会出现这样的艺术家。其实，问题并不是要把资产阶级出身的艺术家改造成“无产阶级艺术”的大师，而是在这种形象领域里的重要地方使用他，哪怕牺牲他的艺术活动。的确，打断他的“艺术生

涯”难道不可能是他的新功能之一部分吗?

他的话大半是玩笑。而且是很好的玩笑，因为在玩笑里，也能抨击，也能误解，行动可以展示自身的形象并吸收和消化形象，可以显现出近似性，打开久已期盼的形象空间，那是一个普遍统一的实际世界，在那里没有“最好的房间”，一句话，在这个空间，政治唯物主义和政治本性共同占有了内心的人、心灵的人、个体的人或我们愿意说成的什么样的人，这是一种辩证的公正的占有，没有任何人可以躲过。然而，恰恰在这种辩证的扫荡之后，这仍然是一个形象的领域，具体而言，是身体的领域，因为最后必须承认，福格特和布哈林一派的那种形而上唯物主义只能一路走向人类学唯物主义，超现实主义者的经验已经证明了这一点，而且更早时已经被赫贝尔、格奥尔格·布希纳、尼采以及韩波所证明。但是仍有残余。集体的东西也是一个身体。技术上用以组织它的物质只能通过其全部的政治和事实现实产生于那个形象领域，我们从这里开始获得世俗启迪。身体和形象在技术上互相渗透，使全部革命的张力变成集体的身体神经网，整个集体的身体神经网变成革命的放电器，只有这时，现实才能超越到《共产党宣言》所要求的那种程度。目前来看，只有超现实主义者们明白当前的任务。他们把人的外貌比喻为闹钟的正面，每分钟转六十秒。

（贾顺厚　译）

卡尔·克劳斯

(1930—1931)

谨以此献给古斯塔夫·格鲁克

I. 宇宙人

万物竟是这般喧闹。

——《第二首诗中的词语》

在那些旧版画中，有一位信使大喊着急匆匆向我们跑来；他毛发耸立，手里挥舞着一张纸，纸上充满战争和瘟疫，响彻谋杀和痛苦的呼喊，暗藏火与水的杀机，把“最新新闻”传遍每一个角落。在这个意义上的新闻，在莎士比亚所用该词的意义上的新闻，是由《火炬》传播的[1]。充满了背叛、地震、毒药，和来自知识界的火焰。那在无限中拥塞的发在记者一族身上的怒火不仅仅是道德的，而且是致命的，就如同某一祖先气势汹汹地向从他那颗种子繁衍而来的一群堕落卑鄙的流氓发火一样。“公众舆论”这个字眼使他按捺不住心中怒火。舆论是私下的事。公众感兴趣的只是判断。它要么是一个判断的公众，要么就什么都不是。但是，新闻界生产公众舆论的目的恰恰是要使公众失去判断的能力，把

① 克劳斯从 1899 年直至 1936 年逝世时编辑的杂志。

某君不负责任的、孤陋寡闻的态度巧妙地塞入舆论之中。实际上，比起《火炬》在刊登那些法律、语言和政治时事时所遵循的令人毛发悚然的谨小慎微来，那些日报上的最准确消息又算得了什么呢?《火炬》不必担心什么公众舆论，因为这份“报纸”沾满鲜血的新闻需要人们做出判断。而没有什么比对新闻界本身的判断更鲁莽、更迫急的了。

像克劳斯那样一股脑儿地发泄在记者身上的这样一种愤怒决不会简单地是由他们的所为引起的——不管他们的所为多么令人讨厌；这种愤怒的由来必定在他们的本性之中，无论这个本性与他自己的本性是否对立还是相近。事实上是二者兼具。他最新的肖像是描画记者的；他在第一个句子中就把记者描写成“对自己和自己的生存以及事物的纯粹存在都几乎不感兴趣的人，他仅只感到事物之间的关系，而最重要的是事物在事件中汇合的地点——而只有在这时他才是统一的、真实的、活生生的。”我们在这个句子中看到的不过是克劳斯肖像的底片。事实上，有谁能比永远也写不完这个主题的作家对自己和自己的生存表现出更炽烈的兴趣呢？有谁能对事物的纯粹存在表现出更强烈的关怀呢？有谁能比他把那事件与日期、证人或镜头重合成更深切的绝望呢?归根结底，他把全部能量倾注于抵制那种空洞话语的斗争之中，那是专制主义在语言上的表现，而新闻的时事性就是用这种专制主义确立对事物的主权的。

他的战友阿道夫·鲁斯的一生最生动地展示了他反对新闻界的斗争的这个方面。鲁斯发现，他在工艺品商贩和建筑家中那些幸运的对手们正在“维也纳工作室”的地盘上努力发展一种新型艺术工业。他在无数篇文章中发出了战斗号召，尤其是《装饰与罪恶》一文中那番不朽的论述，该文 1908 年在《法兰克福报》上发表。这篇文章激发的闪电照亮了一条奇异的曲折道路。“在读到歌德禁止门外汉以及许多艺术鉴赏家用手指触摸版画和浮雕时，他顿时省悟，可以触摸的不能是艺术品，艺术品必须放在所及范

围之外。"因此，这是鲁斯第一次想到把艺术品和日用品分离开来，正如克劳斯把消息与艺术品分离开来一样。在他心目中，卖文记者与装饰家没什么两样。克劳斯不厌其烦地痛斥作为装饰家的海涅，是他混淆了新闻与文学的界限，是他开创了诗歌和小说的连载；事实上，克劳斯后来甚至把尼采与海涅同日而语，说他把箴言出卖给了印象。"在我看来"，他在谈到尼采时说，"在分解后半个世纪的欧洲风格时……他又给各种因素的混合加上了心理学，而他所创造的新的语言层面是论说文的层面，正如海涅创造了连载一样。"这两种形式似乎都是那种慢性病的症状，即所有态度和观点不过是温度曲线的标记：失真性（inauthenticity）。与新闻界的这场战斗就是从给失真作品祛伪开始的。"我可以做我所不是的事：是谁把这样一个伟大的借口带到这个世界上来的？"

空洞乏义。然而，那却是技术的流产。"与工厂一样，新闻业也要求有工作和销售的不同领域。一天几次的生产——大报纸两次，三次——必须采办特定量的活计准备上机。而且不仅仅源自材料：与此同时在任何地点发生的任何事，任何一个生活领域：政治，经济，艺术，等等，现在都已有所触及并进行了新闻的加工。"或，如克劳斯如此精彩的总结所示："他应该阐明的是，技术在不能生造新的陈词滥调的同时，却使人类精神停留在没有旧的陈词滥调便无法运作的状态。一种拖曳着未变化形态的变化了的生活，在这种双重性中，世界的疾病兴旺发达起来。"克劳斯用这些话巧妙地把技术系结在空洞的话语上。诚然，要解开这个结需要遵循另一套方法，新闻被清楚地视做发达资本主义世界上变化了的语言功能的表达。克劳斯无情追击的这种空洞话语是使思想成为可供销售的一个标签，对鉴赏家来说谄媚的语言如同装饰品一样赋予思想以价值。但也正是由于这个原因，语言的解放已经与空洞话语的解放相一致——即从再生产转变为生产工具。《火炬》本身就包含这种模式，即便不是理论：它的常规是那种系结而从不解结的老套。《圣经》的自负语言与描写维也纳粗俗生活的固定套语

相结合——这就是它处理各种现象的方式。它不满足于号召全世界来目睹出纳员的不轨行为；它还必须让死者起死回生。这没有错。维也纳咖啡馆、新闻和社会上数不清的卑鄙刺眼的丑闻只不过是一种先知先觉的微小显示，然后，这种先知先觉以迅疾得无法察觉的速度突然揭示出真正的原创的主题；在战争爆发两个月之后，他在《在这个伟大时代里》这篇讲演中直呼其名，此后，曾经栖居在这位着魔者身上的全部精灵都逐渐变成了猪猡，他们都是他的同代人。

"在这些伟大的时代里，而我所熟悉的是它们渺小的时候，如果它们有时间它们还会变得渺小的，而由于在有机生长的田野里这种变化是不可能的，所以，我们宁愿称之为丰裕的时代，确实也可以称之为艰难的时代；在这些时代里，当时所发生的事恰恰是难以想像的，而如果是可以想像的，那就不可能发生；在这些严肃的时代里，它们为有了严肃的可能性而高兴得要死，而由于自身遭受悲剧的厄运，因此渴望消遣；而由于在消遣的过程中突然停止，因此寻求词语；在这些喧嚣的时代里，引发出报告的行为和承担起这些行为责任的可怕的交响曲隆隆作响；在这些无以言表的时代里，你别指望听到从我嘴里说出我自己的话。除此之外无一能使沉默免受误解。我竟是那样深切地被那不可改变的东西所吓倒，语言竟是那样深沉地屈从于不幸。在被剥夺了想像力的帝国里，人在精神匮乏中奄奄一息，却又未感到精神的饥饿；在这些帝国里，笔饱蘸着鲜血，剑沾满了墨水；必须要做的是未经思考的东西，而惟只经过思考的东西又是难以言表的。指望从我嘴里说出的话无一是我自己的。我也不应该有能力说出什么新鲜事来；因为在某君写作的那个房间喧闹如雷，不管那喧闹声发自动物、儿童、或干脆发自迫击炮，现在无法决定。针对行为而发言的人既破坏了言辞又破坏了行为，因此双倍地可鄙。这个职业没有绝迹。那些因为现在轮到行为说话因而无话可说的人，仍在夸夸其谈。让那有话可说的人走上前来沉默吧！"

克劳斯所写的一切均如此类：被翻个里朝外的一种沉默，在黑色的皱褶处卷入事件的暴风骤雨的一种沉默，如波涛般汹涌而来，其苍白的衬里向外翻卷着。虽然波涛滚滚，但这种沉默的每一个瞬间都似乎以突来的阵风打断它的连续。顷刻间，一台准确的控制器被付诸使用：通过口头和书面语言的网络，每一种可能进行辩论的环境都已穷尽。这周围采取的防范措施可从包围《火炬》每一期的刺网般的社论中窥见一般，就如同伴随着对自己作品的阅读而来的声明和讲演中那些犀利定义和附文一样。沉默、知识和警觉的三位一体构成了辩论家克劳斯的形象。他的沉默是一道堤坝，在它面前，知识的内省盆地无时不在深化。他的警觉不允许任何人向它提出问题，永不情愿地遵循提供给它的条条原则。它的首要原则却是捣毁这种环境，发现这个环境提出的真正的问题，并以此代替其他任何问题而提交反对派。如果在约翰·彼得·黑贝尔的文章中我们发现发展到极致的建设性的、创造性的鉴赏力，那么，在克劳斯的文章中我们就看到最具破坏性的、批判的一面。但对他们二人来说，鉴赏力是一种道德警觉——斯托斯称之为“精炼成辩证法的信念”——表达了比公认的信念更加重要的一种未知信念。在克劳斯所生活的世界上，最耻辱的行为仍然是有失检点；他区别了不同程度的丑恶，而且非常精确，因为他的标准不是资产阶级的体面，这种体面一旦越过微屑不端行为的门槛便即刻上气不接下气，以至于不能构成世界—历史规模的邪恶观。

克劳斯从一开始就熟悉这个标准，此外，衡量真正的鉴赏力也没有其他标准。这是一种神学标准。因为鉴赏力——如狭隘的心胸所想像的——现在是考虑到一切关系之后把适于社会的东西分配给每一个人的一种才能。相反，鉴赏力是处理社会关系的能力，尽管不违背社会关系，却把社会关系视做自然的、甚至天堂上的关系，因此，不仅仅对待国王就仿佛他生来额头上就戴着皇冠，而且对待侍从就像对待身穿侍从服装的亚当。黑贝尔以其教

士的风度拥有了这种高尚，而克劳斯则以盔甲。他的创造概念包含着神学的思辨遗产，它对17世纪的整个欧洲来说最终拥有其同时代的合法性。然而，在这个概念的神学核心，一种变化已经发生，相当放纵地使其与奥地利世俗的宇宙信条相偶合，把创造变成了教堂，而教堂里除了偶尔飘来一丝缭绕的香烟之外，再没有什么能使人想起那仪式了。施蒂夫特给这个信条打上了最真实的印迹，每当克劳斯对动物、植物和儿童表示关怀时都能听到施蒂夫特的反响。

“空气的波动”，施蒂夫特写道，“水的涟漪，玉米的生长，星星的眨眼，我以为都是伟大的：滚滚而来的雷鸣，劈开房屋的闪电，驱波逐浪的暴风雨，喷发火舌的山脉，置数国于荒原的地震，我以为没有前述那些现象伟大；事实上，我以为它们愈加渺小，因为它们仅仅是那些更高的法则产生的结果。……当人还在婴儿时期的时候，他的精神视野还未触及科学，他被就近和鲁莽的东西所打动，产生恐惧和敬慕；但是，当他心胸开阔，他的审视转向事物之间的关系时，特殊现象便从视野中消失，那法则甚至升得更高，奇迹停止了，而迷惑在增加……正如自然界的一般法则沉默地不停地运作，而显眼的事件不过是这些法则的单独显现，所以道德法则也沉默地运作，通过人类无限的交流赋予灵魂以生命，而当行为实施之时发生的奇迹则只是这股一般力量的微小符号。”在这些名句中，神圣沉默地让位于素朴但却有疑问的法律概念。但是，施蒂夫特的自然和他的道德宇宙透明得足以避开与康德的混淆，却仍然可以辨识出其创造的核心。这蛮横地把雷电、暴风雨、海浪和地震世俗化了——宇宙人通过把它们作为对人的罪恶存在的世界—历史的回击而为了创造重新赢得了它们。只是在创世纪与末日审判之间的时段仍然没有目睹实现的赎救，更不用说历史的结论了。正如奥地利的大地绵延不断地充满了施蒂夫特散文迷人的浩瀚，所以，对克劳斯来说，他生命中的可怕岁月不是历史，而是自然，注定要蜿蜒流经地狱景象的一条河流。在那个景象中，

每天一万五千棵树将被砍倒，用来生产60种报纸。克劳斯是以《终结》为题转达这一信息的。人类在与生物界的这场战斗中已经失利，这对于他来说是确信无疑的，正如他确信技术一旦被用来抵制创造也不会在主人面前停步一样。他的失败主义是超民族的，即星际的，而历史对于他来说不过是将其面孔与创造相隔开的荒漠，它的最后行动是世界大火。作为逃向动物创造营的逃兵——他把这荒漠均匀分配。"惟一被人类所征服的动物是生活的英雄"：阿达尔伯特·施蒂夫特的父权制信条从未得到如此忧郁和预言式的阐述。

克劳斯正是以动物创造的名义一次又一次地屈服于动物，屈服于"心灵中的心灵，狗的心灵"，对他来说，这是创造的真正的典型体现，忠诚、纯洁和感激在已失去的远古时代就在这种体现中微笑。人篡夺了它的位置多么令人惋惜啊！这些是他的追随者。它们以超过主人的数量，比主人更迫切地令人讨厌地蜂拥而上，嗅着受了致命伤的对手。当然，狗并非平白无故地成为这位作者的象征动物：狗，理想的追随者，它只过着一种奉献的动物生活。而且，这种奉献越亲密越虚幻，越好。克劳斯正确地对它进行了最艰巨的考验。但是，如果有什么能把关于这些生物的永远也问不完的问题解释清楚的话，那就是，它们完全是从克劳斯最初亲自赋予知识生命的那些生物中招募而来，克劳斯在同一个行为中既构想了它们又说服了它们。他的话只对并非产生于这一行为的那些人发挥决定性作用。

当我们时代的、同时代的穷困潦倒的人类只能在最枯槁凋落的、作为私下个体的生物殿堂里寻找避难所时，这是完全符合逻辑的。在这种奇怪的"神经"斗争中有多少放弃、有多少反讽，克劳斯看到大地母亲仍然固守着维也纳人的最后一根纤维。罗伯特·苏说，"克劳斯发现了以前任何时事评论员从未付诸笔端的一个伟大主题：神经的权利。他发现这些神经就仿佛财产、房屋家产、党派和宪法一样值得为之进行热烈的辩护。他成了神经的辩

护者，与微屑的日常模仿展开了战斗，但是，这个主题在他笔下发展，成为私下生活的问题。为保护这个主题而与警察、新闻、道德和概念、最后与各种形式的街区做斗争，不断发现新的敌人，这已成为他的职业。”克劳斯作品中到处都可以遇到的反动理论与革命实践之间奇怪的相互作用，如果在某处显见的话，那就在这里。事实上，在对爱欲和家庭、对经济和物质存在进行政治上的放射性检查的社会里，在正在建造以玻璃为墙、天井延伸到已不再是客厅的客厅之中的房屋的社会里，与道德和概念做斗争以保卫私下生活——这样的口号或许是最反动的口号，如果克劳斯视为己任而保卫的私下生活，不同于资产阶级的生活，而恰恰与社会动荡严格地相一致的话；换言之，即摧毁自身、公开为自身构形的那种私下生活，穷人的私下生活，煽动家彼得·阿尔滕贝格和阿道夫·鲁斯就出身于这个阶层。在这场斗争中——只有在这场斗争中——他的追随者们才能发挥他们的作用，因为正是他们极其高尚地忽视了这位讽刺家用以包围其私下生存的那种默默无闻，没有什么能够阻止他们，除非克劳斯决定亲自来到他的门槛，对他作为一个“私下个体”而身处其中的废墟表示敬意。

正如在斗争需要时他毅然决然地把公共问题当成自己的生存一样，他总是无情地反对个人和客观批评之间的区别，借助这种区别，人们对辩论产生怀疑，这种区别也是导致我们的文学和政治事务堕落的主要工具。克劳斯抨击人们很少因为他们所是而更因为他们所为，更因为他们所说而很少因为他们所写，而极少情况下因为他们的著作，这是他的辩论权威的先决条件。这可以从单个的句子碎片、单个词、单个语调完整无损地偷取一个作家的知识宇宙——对一种事先稳定的、正在调节的和谐越是确信无疑，它就越是没有价值。但是，个人与客观批评因素的偶合不仅见于他的对手而且主要见于他自己的论点中，这最清楚地体现在这样一个事实上，即他从来不提出什么见解。因为见解是虚假的客观性，可以与个人分离而融入到商品的流通中。克劳斯从来没有提

出一个他未曾全身心投入的论点。因此，他体现了权威的秘密：不要使人失望。权威除此而无其他目的：死亡，否则就失望。它最终不是被其他人所必须避免的东西所破坏：它自己的专制主义、非正义、不一致性。相反，看到它如何——比如公正地甚至前后一致地——实现了它的宣言，将是令人失望的。“对人来说”，克劳斯曾经说过，“正当地做人并不是性本能的问题，他乐于让别人正当地做人，而不喜欢自己错误地做人。”以这种方式证实人性是克劳斯所无法做到的；他的生存要求他尽可能让别人的正确抵制自己的错误，他当时恪守这一信念该是多么正确啊。“人们总有一天会变成正义之师的，但那将是产生于我今天的错误的一种正义”。这是真正权威的语言。对其实施加以深入探讨只能发现一件事：它是制约性的，对自身的无情制约在程度上完全等同于对别人的制约；它在自身面前总是不停地颤抖，尽管在别人面前从不颤抖；它从来不尽心尽力满足自己，履行对自己的责任，而这种责任感从不允许他接受衍生于他私人本性甚或衍生于有限的人类能力的论点，而始终接受衍生于当下事务，不管多么不正当，或可衍生于一种私下观点的论点。

这种无限权威的特征始终是立法和执法权力的联合。但这是只有在语言理论中才最紧密的一种联合。因此，这是克劳斯的权威的最明确的表达。像哈鲁恩·阿尔—拉施德一样隐姓埋名，他在杂志的句子建构中度过夜晚，从僵化的句式表面的背后，他窥见到内里，在“黑色魔幻”的狂欢中，他发现了侵犯行为，词语的殉身：“报纸是信使吗？不，是事件。是言语吗？不，是生活。它不仅要求以真实事件作为新闻事件，而且还导致一种阴险的认同，不断造成这样一种幻觉，即，行为在实施之前就报道了，往往还有这样一种可能性，而且是无论如何都存在的一种情况，即，由于战地记者不允许目睹战场上的事件，士兵就成了报道员。所以，我接受那种对我的抨击，我在整个一生中都过高估计了报纸。它不是仆人——仆人怎么会要求和获得那么多呢？——它是事

件。工具又一次与我们一起逃跑了。我们安排一个人让他报道大火的爆发，而在这种状态下，在对世界、对大火和房屋、对事实和我们的幻想的控制上，他应该无疑扮演最从属的角色。”抵制堕落和魔幻的权威和词语——这是这场斗争中到处传播的口号。预示它的结果是毫无用处的。没有人，更不用说克劳斯了，会让一份“客观”报纸的乌托邦，让一则“公正转达的消息”的幻想放任自流。报纸是权力工具。它只能从它所服务的权力的性质那里体现价值；不仅在它所代表的东西上，而且在它所做的事情上，它都是这种权力的表达。然而，如果发达资本主义破坏的不仅仅是新闻的目的，而且也破坏了新闻的工具，那么，就不要指望打败宇宙人的一种权力会带来天堂的宇宙人类的新的繁荣，更不能带来歌德或克劳迪乌斯的语言的第二次繁荣。它首先要从现在流行的东西中确立自己的声望，使贬低前者的那些理想不再流通。这足以衡量克劳斯在这场斗争中的胜负的重要性，和《火炬》指引这场战斗的准确性。与每日新闻为其公众重复的轰动事件相对立，他刊登永远新颖的创造历史的“消息”：永远更新的，永不间断的哀悼。

Ⅱ. 精灵

我睡着了吗？我刚刚入睡。

——《第四首诗中的词语》

所有辩解式的论争都不切中要害，这种思想在克劳斯的本性中根深蒂固，也是关于他的每一种争论都提及的诋毁。列奥珀尔德·利格勒的伟大著作就产生于辩解的姿态。要证实克劳斯是“有道德之人”是他的第一个目标。这个目标不可能达到。他的形象所自行脱离的黑暗背景并不是他的同代人构成的，而是原始的混沌世界或精灵的世界。第一天的光明照在他身上——于是他从

这种黑暗中出现。但不是全部；其他部位仍然深深沉浸在人们想像不到的黑暗之中。无法适应这种黑暗的视力将不会看到这个形象的轮廓。克劳斯出于压抑不住的让人观见的需要而孜孜不倦地摆出的所有姿态都将在那里浪费掉。如同在童话中一样，克劳斯内心的精灵已经把他存在的表达变成了虚荣。他也感到了精灵的孤独，因此在隐蔽的山上疯狂地打着手势："感谢上帝没有人知道我的名字叫侏儒怪"。正如这位舞蹈的精灵从不安定一样，克劳斯内心里异常的内省在不断咆哮着。"他是各种才能的病人"，菲尔特尔这样称呼他。事实上，他的各种才能就是疾病，而且比真正的疾病还严重，他的虚荣使他成为一个疑病症患者。

如果他在自身看不到内省，他便在脚下的对手身上看到它。他的辩论从一开始就最紧密地把使用最先进手段的祛伪技术与以最古老方式运作的自动表现的艺术混合起来。然而，在这个地带含混的精灵也显示出来：自动表现与祛伪在这里合并为自动祛伪。克劳斯说过："反犹太主义是一种精神……当真意味着它的十分之一是与准备盛装自己鲜血的股票市场的智慧相一致的"；他据此表明他的对手与他本人之间关系的性质。任何对他的指摘，任何对他的人身攻击，都不能不在他自己的著述中，在把自省提高到自我欣赏的那些段落中找到最合法的表述。他将付出任何代价让人谈论自己，并总是为这些推测的成功而找到充分的理由。如果风格具有在语言思维的深度和广度中自由运动而不落入俗套的力量，那就得主要靠伟大思想的心脏的力量来获得这种风格，心脏的力量把语言的血液通过句法的毛细血管输送到最遥远的四肢。这些思想无可置疑地存在于克劳斯的著述中，然而，他的风格的强有力的心脏却是他以最无情的手段暴露出来的、他心目中的自身形象。是的，他枉费心机。卡琳·米夏埃利斯在迅速、激动地跳跃着走过房间来到讲台时就是这样描写他的。如果他那时为虚荣做出了牺牲，他就不会是现在的精灵，他所最终揭露的就不会是他自己，他的生活和他的痛苦，它的全部伤痕和它的全部赤裸。于

是，他的风格应运而生，随之而来的还有《火炬》的典型读者，对这位读者来说，在从属句中，在词缀中，甚至在一个逗号里，纤维和神经从不颤抖；在最模糊和最枯燥的事实上他的一块被肢解的肉悬挂着。个人的特异风格是最高级的批评武器——这是这种自省和地狱般状态的潜在逻辑，这是他这样一位作家所熟悉的惟一逻辑，对他来说，每一次满意的行为同时又是他殉身的哨所，除克劳斯之外，只有克尔凯廓尔才深切地体验过这样一种状态。

克劳斯曾说过："我也许是第一个在写作的同时实践写作内容的作家"，他就这样在最合法的地方展示了他的虚荣：即在哑剧中。他的哑剧天才，在模仿的同时注释，在论争过程中拉长面孔，在阅读戏剧的过程中欢快地释放出来，这些戏剧的作者并非毫无道理地占据着一个独特的中间位置：莎士比亚和聂斯特罗伊，戏剧家和演员；奥芬巴赫，作曲家和指挥。这就仿佛这个人体内的精灵寻求这些戏剧中喧闹的氛围，充斥着全部即席创作的电闪雷鸣，因为只有这种氛围才能给他提供上千次突破的机会去讥讽、折磨、威胁。在这些戏剧中，他自己的声音扮演了栖居在表演者身上的无数人物——所谓人物也就是传声筒——而他的指尖则突发占据他的声音的那些形象的动作。但是，在争论中，他的模仿也起到决定性作用。他模仿他的主体，以便把他仇恨的喙插入主体姿态的最细密的关节之中。这位在音节之间探索的含糊其辞者挖掘出那些骗术的残根：贪污腐化和喋喋不休，无耻和伪善，幼稚和贪婪，贪吃和欺诈。诚然，对失真性的揭露——比揭露邪恶更困难——在这里是以行为主义的方式实施的。《火炬》中的引语不仅仅是文献证据：它们是引用者以模仿的方式剥掉的面具。勿庸讳言，从这种关联中我们可以看到，这位讽刺家的残酷与那位阐释者含混的谦虚是多么紧密地联系在一起的，在他的公开读物中，这种联系已达到超越理解力的高度。奴颜婢膝——最低级的谄媚被不无理由地如是称；克劳斯对他所扮演的那些人奴颜婢膝，为的是彻底消灭他们。这里，礼貌是仇根的掩盖，还是仇根是礼貌的

掩盖？不管怎样，二者都达到了完美，中国的宣传。“折磨”，即克劳斯以这种模糊的典故侈谈的一个话题，在这里找到了应有的位置。他抗议那些信件、印刷品和文献，这不过是自身受牵连之人的防御。但使他深受牵连的并不仅仅是行为和违法行为；还有他的同胞的语言。他要模仿他们的热情同时也是他要摆脱这种牵连的表达和斗争，是那永远警觉的内疚感的原因和结果，那个精灵就栖居在这种内疚感中。

他的错误和弱点的经济——一种奇异的教育，而非其才能的总体——如此细密而准确地组织起来致使一切外部证实都只能是对它的分裂。但愿如此吧，如果要证实这个人是“构造得完美和谐的人类类型”，用一个在风格和语义上都荒诞的术语来说，如果他以慈善家的身份出现，这样，以“灵魂之耳”聆听其“艰辛”的人就会找到同情的理由。不！这种廉直、犀利、坚决的信念并非产生于他的追随者们所乐于归属于他的诗意的高尚或仁爱的禀性。他们认为他的根产生于爱，这是多么道地的平庸，同时又是多么根本的错误，这里显然有更多的基本力量在发生作用：只是作为怨恨和诡辩、诡辩和怨恨交替的一种仁爱，对人类抱有最深切的反感的一种本性，只有在与复仇混合时才活跃的一种恻隐之心。“噢，难道我只剩下这一个选择/把狗或屠夫切割/我应该做出了选择。”试图按他所爱的形象来塑造他是再邪恶不过的了。的确，作为“恒定的世界骚扰者”的克劳斯与作为“永恒的世界改良者”的克劳斯发生了碰撞，人们常常对后者投以友爱的目光。

“当时代开始伤害自身的时候，他就是那伤害”，布莱希特说。很少能有与此同日而语的深察洞见，克劳斯的朋友阿道夫·鲁斯的评论当然不能与此媲美。他说：“克劳斯站在一个新时代的前沿”。唉，绝非如此。因为他站在末日审判的门槛。如最奢侈的巴罗克祭坛画中所示，紧贴画框的圣徒们向处于紧缩得透不过气来的窘境的天使们伸出防御的手，那些蒙恩的和遭罚的在他们面前自由漂浮着，同样，在克劳斯那里，整个人类历史也被紧缩在一

则当地消息中，一个短语中，一个广告中。这是从某一圣克拉拉的亚伯拉罕的布道文传下来的遗产。从那时起便有了压倒一切的直观性，完全不用思辨的现成机智，和只允许他的意志得到理论的表达，他的知识得到实践的表达的那种倒置。克劳斯不是历史性天才。他并未站在新时代的前沿。如果他无视创造，如果他停止哀悼，那仅仅是为了向末日的审判提出控诉。

在一切——语言和事实——必要而毫无例外地全都落入正义的领域之前，有关这个人的一切无一被理解。他在报纸上吃火吞剑的语文学就如同语言一样是追求正义的。不把他的语言理论视做对法庭语言规则的贡献，不把他嘴里说出的别人的言辞视做主要事实，不把他自己的语言视做用做判断的词语，就等于误解了他的语言理论。克劳斯不知道什么体系。每一种思想都有其自己的细胞。但是，每一个细胞都可以在瞬间、显然几乎毫无理由地成为一个会议厅，一个由语言主持的立法会议厅。据说克劳斯不得不“压抑他自身的犹太性”，甚至说他“经历了从犹太性到自由的路程”；对此的最好拒斥莫过于这样一个事实，即对他来说，正义和语言仍然是互为基础的。在语言中——甚至在德国语言中——崇拜正义之神的形象，这的确是犹太性的一次大转变，他试图借此打破精灵的魔法。因为这是这位狂热分子的最后一次正式行动：向立法制度本身提出控告。而且不是用“已死的公式”抵制对“自由个体”的奴役的小资产阶级叛逆。更不是那些激进分子的姿态，他们拥塞的段落丝毫没有对正义的考虑。克劳斯控诉法律的本质，而非它的后果。他攻击的是法律对正义的背叛，更确切说，是概念对词语的背叛，而概念正是从词语获得生存的：这是预先策划的对想像力的谋杀，后者由于一个单个字母的缺失而死亡，在《悼一个声音之死》中，他唱出了最动人的哀歌。因为在司法和正确的言说之上凌驾着正字法和正确的拼写，而后者的缺失就是前者的悲哀。因此，他在这里又一次与新闻遭遇；的确，在这个魅力无穷的圈子里，他保持着他最喜欢的与勒穆瑞斯的幽

会。他看透了法律，而这是很少有人能做得到的。即便他仍然诉诸于法律，但这恰恰是因为他自身的精灵被法律所代表的深渊有力地吸引住了。在那深渊的边缘，他并非没有道理地发现了最令人瞠目结舌的景象——在性冒犯的审判中，精神与性欲结合了；他于是发出下列著名的宣告："一次性冒犯的审判是从个人到普遍不道德的蓄意发展，在这个黑暗的背景之下，被告已被证实了的罪过闪烁夺目的光彩。"

精神和性欲在这个领域里结成了牢固的同盟，它们的法律是含混。恶魔般的性欲的占身就是自我的占身，它被甜蜜的女性幻影所包围，"如苦涩的大地不是避风港"，自行其乐吧。而被占身的精神的毫无爱意和自我满足的比喻，即笑话，也没有什么不同。二者都没有达到目标，自负的女人不过是玩笑的言辞。腐烂取代了繁殖，刺耳的尖叫取代了窃窃私语。而现在，她们闪烁着最楚楚动人的微妙色彩：在机敏的应答中淫欲得以独立，而在自我满足中，获得独立的是笑话。克劳斯把自己描绘成已经无法拯救地屈服于精灵的人；在时代的群魔殿里，在由反照的火光照亮的冰冷荒漠里，他为自己保留了最可悲哀的位置。在那里，他接近了"人类的末日"——曾经描写以前那些日子的"牢骚满腹之人"。"我让悲剧发生在我身上，它已经分化成无数人类腐烂的场面，这样，对受害者仍然抱有恻隐之心的精神就有可能听到，尽管他可能久已抛弃了与人类听觉的联系。但愿他能听到时代的基调，听到我那沾满血迹的疯狂的回音，借此我分担那些喧阐的罪过。但愿他将此作为赎救来接受！"

"我分担……罪过。"这句话中回荡着中坚知识分子的各种宣言，他们试图追忆那正在离他们而去的一个时代，因此，对于私人和历史意识如此生动地交汇的这种罪过感应该说点什么。这种罪过感终将导致表现主义，他的成熟作品从根源上说就是得到表现主义的滋养而破土而出的。那些口号已经人人皆知——克劳斯则不屑使用它们："钉紧"，"台阶"，"陡峭"，舞台已经设置，句

子、画面已经勾勒出来。毫无疑问——表现主义者本身也是如此宣称的——这是中世纪早期微型绘画对他们的想像世界的影响。但是，凡是审视过他们的人物——如《维也纳创世纪》中的人物——的人都为一股神秘的气息所打动，不仅是那些睁大了的眼睛，不仅是其服装的无法测量的皱褶，还有他们的整个表情。仿佛疾病压跨了他们，他们跑步时总是急匆匆的，他们都相互依靠着。最主要的是，“倾斜”可能被视做充斥这些微型画面的世界里的深切的人类情感，正如那一代诗人的无数宣言一样。但是，只有一个仿佛内曲的方面由这些人物的前部揭示出来。而要从他们的背后看去，这种现象则会显得相当不同。这些后背堆积在一起——在崇拜的圣徒中，在客西马尼的仆人中，在目睹进入耶路撒冷的目击者中——人们的颈项和肩膀构成了层层梯田，这的确是钉紧的陡峭的台阶，与其说通往天堂，毋宁说通往下界，甚至达到地面和地下。至于他们的情感效果，不可能找到忽视这样一个事实的表情，即他们就像堆积的岩石或粗糙的台阶一样任人登爬。在这些肩膀上进行的精神战斗不管产生出了什么样的力量，仅就我们对紧继战后战败者所处状况的亲身经历而言，我们能够对其中一种直呼其名。在表现主义中，原来的人类冲动几乎毫无剩余地被转变为一种时尚，而表现主义最终所剩下的就是人们对其毕恭毕敬的那股无名力量的名称和对它的体验：这就是罪过。“温驯的民众不是由一种未知的意志而是由一种未知的罪过带入危险之中的，这使他们深受同情，”克劳斯早在 1912 年就这样写道。作为“牢骚满腹者”，他参与了他们的命运，参与是为了谴责他们，而谴责他们又是为了参与。通过牺牲而与他们汇合，他总有一天会投入天主教的怀抱的。

在克劳斯用口哨为禹斯提提亚和维纳斯的交错舞步奏起的辛辣小步舞曲中，其主导主题——即庸人不懂得什么是爱——的鲜明和持续的表达，只有颓废派与之相对应的态度和为艺术而艺术的宣言才能与之相媲美。因为正是颓废派运动也用来形容爱的那

种为艺术而艺术才尽可能紧密地把专长与技术联系起来，使诗歌在卖文作品的陪衬下发出最灿烂的光辉，正如它使爱与性变态形成鲜明对照一样。“贫穷可以把每个男人变成记者，但不能把每个女人变成妓女”。在这个表述中，克劳斯暴露了他与新闻界论争的虚假根底。释放出这种无情斗争精神的与其说是那位慈善家、人与自然的开化的朋友，毋宁说是那位文学专家、艺术家和实际上可在波德莱尔作品中溯其祖先的纨袴子弟。只有波德莱尔才与克劳斯一样恨透了健康的常识的贪婪，以及知识分子为了在新闻业找到栖身之所而与常识的妥协。新闻是对文学生活、对精神、对精灵的背叛。闲聊是其真正本质，每一次连载都重新提出关于愚蠢与怨恨之间关系的难以解决的问题，这种关系的表达方式就是流言蜚语。从根本上说，这是两种生存形式的完全妥协——即在纯粹精神庇护下的生活或在纯粹性欲庇护下的生活——在这种妥协中，文人与妓女建立了牢固的联盟，对此，波德莱尔的生活又一次成为最不可辩驳的见证。因此，克劳斯可以像他在《中国的万里长城》中那样直接称呼他自己行业的律法，它们已与性欲的律法交织在一起。人“与另一个人搏斗了上千次，这另一个人可能并未活着，但他的胜利却是确定无疑的。这不是因为他具有高超的特质，而是因为他是另一个，是晚来者，他给女人带来各种各样的欢乐，并将成为这个序列中的最后一位征服者。但是，他们像对待一场恶梦那样把这序列从女人的眉毛上擦去，也想要成为第一个征服者。”即然语言是女人——我们在字里行间领会到这一点——那么，借助一贯正确的本能，作家与那些急于要成为第一个征服女人的人还相差多远呢？他是怎样从多方面着想刺激她的本能而不是用知识来满足她的？他何以让仇恨、蔑视、怨恨落入相互的圈套？他何以放慢步伐，迂回地寻求追随者，以便最终用杰克为鲁鲁准备的最后冲刺结束她的欢乐？

写作是在纯粹精神保护下的生存，卖淫是在纯粹性欲保护下的生存。然而，把妓女领向街头的精灵把文人放逐到法庭。因此，

对克劳斯来说，法庭始终是为伟大的记者准备的论坛——如卡雷尔，保尔—路易·库里埃和拉萨尔。侵犯纯粹精神的真正的、精灵的功能，充当和平的破坏者；杜绝从背后袭击妓女——克劳斯认为这种双重删减就是给记者下的定义。罗伯特·苏正确地看到，对克劳斯来说，卖淫是女性性欲的一种自然形式，不是社会畸形。然而，只有性交与商业交易纠缠在一起才构成卖淫的性质。仅就其自然经济方面而言，这是一种自然现象，正如就其天生的性欲而言，这是一种商品交换的显示一样。"蔑视卖淫吗？/娼妓比盗贼更坏吗？/记住：不仅爱得到了报酬，/报酬也赢得了爱！"这种歧义——作为双重自然性的双重性质——使卖淫成为一种精灵行为。但是，克劳斯"征用了自然的力量"。社会学领域对于他从来不是透明的——无论是对新闻的攻击还是对卖淫的辩护都不是透明的——这都相关于他与自然的这种联系。对他来说，人的健康状态不是通过革命变化而解放的自然的命运和成就，而是自然本身的元素，是没有历史的一种古代自然的元素，它在太古的原始状态甚至向他的自由和博爱思想投以不确定的、令人不安的反思。他从一个极端走到另一个极端：从精神走到性欲，但仍未离开罪过的领域。

然而，面对克劳斯本人比其他人都痛苦地接触到的这种现实，他的追随者所崇拜的主人活动中的"纯粹精神"则证明是无价值的幻想。因此，他的发展的任何动机都比不上对精神的约束和抑制那么重要了。他把记录这种控制的日记题名为《夜晚》。夜晚是纯粹精神借以变成纯粹性欲、纯粹性欲变成纯粹精神的机制，也是这两种对生活抱有敌意的抽象在宁静中相互认可的地方。"我日夜工作。所以我有许多闲暇时间。问房间里的一幅画是否喜欢工作，问钟表它是否累了，问夜是否睡觉了。"这些问题是他在工作时突然扔给精灵的祭献礼品。然而，他的夜晚不是母性的或月色温柔的浪漫之夜：而是睡眠与醒着之间的时刻。他有三重孤独：他单独与敌人在一起时的咖啡屋，他单独与精灵在一起时的夜间工

作的房间，和他单独与他的著作在一起时的讲演厅，而那只夜光表则是这三重孤独的核心。

Ⅲ. 怪物

雪已经落下。

——《第三首诗中的词语》

讽刺是惟一合法的区域性艺术形式。然而，人们称克劳斯为维也纳讽刺家时却不是这个意思。相反，人们尽可能长时间地冷落他，把他的作品搁置在可以被巨大的文学消费品仓库吸收的地方。因此，把克劳斯呈现为一位讽刺家能产生关于克劳斯其人和关于他最忧郁的讽刺文章的最深刻认识。由于这个原因，他从一开始就努力把真正的讽刺家与蹩脚文人区别开来，后者进行嘲讽的交易，而在谩骂时，他们除了想到给听众提供笑料外几乎没有别的什么。相比之下，伟大的讽刺家脚下的根基坚实得足以撑得起将要登上坦克、戴上毒气面罩的整整一代人，他可以使全人类流泪，但不是因为笑而流泪。如果必须的话，文明准备在他身上生存，在真正神秘的讽刺中与他交流，这包括吞噬对手。在讽刺家那里，食人魔被文明接受。他对出身的回忆并非没有孝道，所以，吃人的建议成了他的灵感的重要组成因素，从斯威夫特就如何使用穷人的孩子所提出的建议，到列昂·布罗伊提出房东有权出售无偿还能力的房客的肉的建议。在这些指令中，伟大的讽刺家们是在评价同胞的博爱。“博爱、修养和自由是宝贵的东西，用血液、理解和人类尊严等昂贵的代价都无法买到”——克劳斯就这样解决了关于食人魔与人的权利之间的分歧。这应该与马克思对“犹太问题”的处理相比较，以判断 1909 年这次嬉戏式的反动——对经典的博爱理想的反动——是何以完全有可能成为唯物人文主义第一次忏悔的机会的。毋庸讳言，人们可能从第一期起

就逐字逐句地直义地理解《火炬》，并预言，这种以审美为指向的新闻在不得失任何单一母题的情况下注定要成为1930年的政治檄文。对此，它得感谢它的搭档，报纸，克劳斯含沙射影地谈到后者处理博爱的方式："人权是成年人喜欢践踏的脆弱的玩具，因此不能放弃。"于是，在私下与公共领域之间划分界限，这在1789年被认为是自由的开端，现在则成了一种嘲弄。"通过报纸"，克尔凯廓尔说，"公共与私下事务之间的区别在私下—公共的喋喋不休中被废除了"。

对喋喋不休中疯狂般混合的公共与私下领域展开辩证的争论，引导唯物主义博爱走向胜利，这是克劳斯发现的、在奥芬巴赫的剧作中得到淋漓尽致的表达的"轻歌剧的目的"①。正如喋喋不休以愚钝封闭了语言的奴役，所以轻歌剧以音乐美化了愚钝。认识不到女性愚钝的美对克劳斯来说始终是最严重的缺乏修养。在这种美的光照下，进步的幻影消逝了。而在奥芬巴赫的轻歌剧中，资产阶级的三位一体——真善美——被集中起来，经过了重新排练，加上了音乐伴奏，而星星则架在愚蠢的高空。胡说是真理，愚钝是美，软弱是善。这是奥芬巴赫的秘密：在公共戒律——无论是万人的上层社会，舞厅里的人们，还是一个军事国家——的严重胡言乱语中，私下放荡的隐秘意义何以能睁开梦幻的双眼。而曾经是司法的严格、抛弃和歧视的语言竟然可能与音乐一样狡猾和难以捉摸，妨碍和延宕。音乐是道德秩序的维护者？音乐是快感世界的警官？是的，那就是普照旧巴黎舞厅的光辉，普照肖米埃尔大街和表演《巴黎生活》的里拉的克罗塞尔的光辉。"而这种音乐的不可模仿的愚钝，在说话之前总是要同时加上一个加号和一个减号，把田园诗出卖给戏仿，嘲讽出卖给抒情；数不清的音乐手法已准备好履行各种职责，把痛苦和欢乐结合起来——这种才能在这里得到了最纯粹的发展。"作为惟一一种国际宪法的无政

① 卡尔·克劳斯翻译并编辑了奥芬巴赫的《巴黎生活》。

府，同时也是男人的道德和价值，成了这些轻歌剧的真正音乐。克劳斯的声音在讲述而非唱出这种内在音乐。它辛辣地用口哨吹奏令人头晕目眩的极端愚钝，在荒诞的深渊里粉碎性地震荡，而在弗雷斯卡塔的台词中它哼唱着，仿佛烟囱里的风，为我们祖父那一代唱出了安魂曲。奥芬巴赫的作品涉及死亡的痛苦。它紧缩，摆脱一切多余的东西，通过今世危险的生存，而以安全的、比已往更加真实的身份重新出现。在能听到这种变幻莫测的声音的地方，广告的闪电和地铁的雷鸣劈开了由小汽车和煤气灯组成的巴黎。而这部作品给他所有这些作为回报。因为它不时地被改造成一块幕布，而随着贯穿整个演出的露天马戏场主持人的疯狂手势，克劳斯把这块幕布拉到一旁，突然暴露了恐怖的内阁秘室。他们都站在那里：朔贝尔，贝克西，克尔和许多其他人，他们已不再是敌人而是古玩，来自奥芬巴赫或聂斯特罗伊的世界的传世之宝，不，是比他们更老更稀有的穴居人的家财，是来自史前时代愚钝的家庭守护神。在描述中，克劳斯并未用奥芬巴赫或聂斯特罗伊的语言：他们是在引用他的语言。时而那勾人魂魄的、半茫然半闪光的色迷迷的目光扫向眼前的人群，勾引他们参加与面具的非神圣结合，他们在这种面具之下而不认识自身，于是，他最后一次诉诸含混的邪恶特权。

只有在现在，这位讽刺家的真实面孔，甚或说他的真实面具才被揭示出来。这是泰门的面具，那位厌恶人类者。“莎士比亚预见了一切”——不错。而最重要的是预见了克劳斯。莎士比亚描写了非人的人物——而泰门是这些人物中最非人的——还说：自然会生产这样一种生物，如果她想要创造适应你们人类所铸造的整个世界的造物，并使其具有价值的话。这样的造物就是泰门，就是克劳斯。二者都没有或不想拥有与人的任何共性。“一场动物争斗在继续，所以我们放弃人类。”在遥远的瑞士深山一个村庄里，克劳斯抛下了向人类的这一挑战，而泰门则只想让大海在他的墓边哭泣。与泰门的诗一样，克劳斯的诗所扮演的角色与戏剧人物

相对照。弄臣，卡利班，泰门——不再有思想，不再有尊严，或更好些——但不管怎么说，这是他自己的莎士比亚。在他周围拥挤着的人物应该看做是源自莎士比亚的。他始终是模式，无论是与魏宁格谈论男人，与阿尔滕贝格谈论女人，与韦德金德谈论舞台，或与鲁斯谈论食物，与埃尔斯·拉斯克一苏勒谈论犹太人，或与西奥多·哈克尔谈论基督徒，莎士比亚始终是模式。精灵的魔力在这个领域里终结了。他的半人或亚人类特征已经被一个真正的非人存在所征服，一个怪物。克劳斯在这番话中暗示了这一点："在我身上一种心理学的能力与那种忽视心理的更大能力结合在一起"。在这句话中他所突出的正是演员的非人属性：食人魔的属性。因为在扮演的每一个角色里，演员都在身体上相似于一个人，在莎士比亚的巴罗克式长篇演说中——当食人魔被剥去好人的面具，英雄被剥去演员的面具时，当泰门扮演富人、哈姆雷特扮演疯人时——那就仿佛他的嘴唇滴着鲜血。克劳斯于是效仿莎士比亚把自身写入角色之中，让他品尝鲜血。他的坚强信念体现在对一个角色的坚持上，对它的固定脸谱、它的各种角色的坚持上。他的经验就其总体来说不外乎于此：各种角色。这是他之所以坚持这些角色的原因，他要求它们的存在就像一个演员永远不能原谅不承认他的角色的搭档一样。

奥芬巴赫作品的阅读，聂斯特罗伊对句的朗诵，都没有任何音乐伴奏。词语从不向乐器让步；但是，通过把界限一步一步向前推进，它终于虚弱下来，消解成纯粹动物的声音：哼唱之与词语就如同微笑之与笑话，这是这位表演者的最神圣的艺术。在这种微笑中，就仿佛在怪石嶙峋、满目熔岩的火山口湖中一样，世界在这里看到和平的、惬意的映象，那哼唱从听众和模式中引发出深沉的共鸣，这是克劳斯决不允许进入词语的。他对这个世界的服务不允许任何妥协。但是，一旦他不理睬这个世界，他便准备进行许多妥协。于是可以感到那些朗诵折磨人的、永不穷尽的魅力：看到相似与相异的精神之间差异的被消除，看到大量同质

的虚假朋友的被创造，这种魅力设定了这些表演的格调。克劳斯面对的是敌人的世界，他试图强迫他们去爱，然而却只强迫他们变成了伪君子。他在后者面前的一无所措与奥芬巴赫表演中特别突出的那种破坏性浅薄紧密相关。这里，克劳斯把音乐局限于更狭隘的限阈，这是乔治派宣言所从未梦想过的。这当然不能混淆这两人语言姿态之间的对立。相反，在使得克劳斯接触这两种极端语言表现——虚弱的哼唱与强烈的悲怆力——的因素，与阻止他让词语接受乔治派语言形式的那些因素之间，存在着一种确切的对应。宇宙的兴衰对乔治来说“无视身体而体现神性”，语言不过是带有上万个词语阶梯的雅各的梯子。对比之下，克劳斯的语言已经摆脱了所有僧侣的特征。它既不是神视的媒介也不是统治的工具。它是允许命名的剧院——它以犹太人的确实性抵制“词语—身体”的法力。很久以后，由于在多年沉默中成熟的一种明确性，克劳斯的名字列在了那位伟大合作者的反对派名单里，在世纪的门槛上，这位合作者的作品与克劳斯自己的作品一样赢得了声望。乔治第一部发表的著作和《火炬》第一卷都溯至1899年。而只是回顾性地在《30年之后》中，即1929年，克劳斯才发出挑战。在那首诗中，作为狂人，他与乔治遭遇，这个崇拜的对象，

在神殿里栖居而不用
驱赶商贩和债主，也不用
驱赶伪君子和记者，他们
在那周围宿营，把它描写。
世俗庸人赞扬这位弃世者
他从不教人如何去恨。
而他发现目标就在路的前方
却并非来自那源头。

“你来自那源头——那源头就是目标”，这被那位“将死之

人”视做上帝的安慰和诺言。克劳斯在这里所影射的，也正是维尔特尔所描写的，他像克劳斯一样称这个世界是一条“错误的、偏离的、迂回的回归天堂之路”。“于是”，他在论克劳斯的最重要文章中继续说，“我想要阐释这位卓越天才的发展：作为偏离的理智性——向直观性回归；公共性——向语言的虚假回溯；讽刺——向诗歌的迂回。”这个“源头”——现象的本真的印迹——是一种发现的主题，而这种发现又具有一种奇怪的再发现的因素。克劳斯作品中这种哲理认知的戏剧性场面是诗歌，而语言的韵律：“词语从来不在源头”，正如蒙恩状态源自时间的终结一样，语言的韵律也在诗行的结尾。韵律——两位小天使带着精灵来到了它的坟墓。它在其源头死去，因为它作为精神和性欲的杂种而来到这个世界上。它的剑与盾——概念和罪过——已从手中脱落，在杀死精灵的那位天使脚下成为象征。这是一位善诗尚武的天使，手里拿着一把轻剑，如波德莱尔所熟知的：“惟独熟练奇异的剑术”，

> 在每一个角落都闻到韵律危险的气息，
> 仿佛在凸凹不平的人行道上偶见词语，
> 不时地推搡那久已梦寐以求的诗行。

当然，它也是一位放荡的天使，“在这里追逐已经穷途末路的隐喻，在那里像老鸨一样搭配词语，滥用短语，耽迷于雷同，忘乎所以地滥用交叉式拥抱，始终警惕地等待着冒险，焦躁而犹豫不决地在欢乐与折磨中达到圆满。”于是，作品的享乐主义时刻终于在与存在的这种忧郁奇异的关系中找到了最纯洁的表达，在这种关系中，在赖蒙德和吉拉迪的维也纳传统中，克劳斯得出了一种既顺从又感性的幸福观。如果要理解他何以迫切地反对受尼采影响的舞蹈姿态——自不必说怪物注定用以欢迎这位超人的那股愤怒的话，就必须牢记这一点。

孩子通过韵律认识到这已达到语言的顶峰，在那里，在所有

泉水的源头可以听到奔流的水声。在那里，生物的生存舒适惬意；在经历了这么多动物的麻木、这么多妓女的谎言之后，它最终在孩子身上找到了语言。“优秀的大脑必须能够想像童年时期的每一根纤维，它的全部现象，如此强烈地想像以致体温增高”——在这样的陈述中，克劳斯的目标远远不在字面意义上。不管怎样，他本人已经满足了这个要求，甚至从不把孩子看做是教育的对象，而是以他自己青少年时期的形象将其视做教育的对抗者，他将受到这种对抗的教育，而不是教育家的教育。“并不是说笞杖应该废除，而是教师使用不当”。克劳斯只想要当一名正当使用笞杖的教师。这根笞杖标志着他的仁慈和他的怜悯的极限，也正是在他第一次感受到笞杖的同一个学校里他写出了他的最佳诗篇。

“我正是那些迟到的追随者之一”——克劳斯是学生时代文集的一个迟到的追随者。《德国男孩体面的课桌》，《西格弗里格的剑》，《布森托的坟墓》，《凯撒·卡尔检阅学校》——这些都是他的模式，认真学习这些诗的那个学生对它们进行了诗意的再创造。于是，《格拉夫洛特的战马》变成了《致永恒的和平》，甚至那些最炽烈的怨恨诗也是由霍尔蒂的《森林大火》激发的，那火光照遍我们学生时代的选集。而如果在末日来临之时不仅坟墓，而且学生时代的选集都将和着《唢呐奏起，骑兵出发》的曲调而敞开的话，那么，那些小孩子们的珀加索斯就会从中跳将出来，马背上吊挂着一具萎缩枯干的木乃伊，一个缠着布的傀儡或黄色的象牙，这位无与伦比的作诗者就将歪歪斜斜地走开；但他手中的双刃剑，与他润色的诗一样擦得铮亮，恰如第一天那样锋利，将劈开绿色的森林，盛开的花朵将撒满大地。

语言从未曾像克劳斯所观察的那样如此完美地与精神相区别，从未曾如此紧密地依附于厄洛斯。克劳斯看到：“你越是紧密地注视一个词，它看上去就离你越远”。这是对语言的柏拉图式的爱。然而，词语不可能逃脱的惟一一种相近性就是韵律。于是，相近性与距离之间的原始的爱欲关系便在他的语言中得到表达：作

为韵律和名称。作为韵律，语言从生物世界升华，作为名称，它把一切创造吸引过来。在《被遗弃者》中，语言与爱欲的最炽烈的相互渗透，如克劳斯所经历的，以一种天真的崇高自行表现出来，使人想到完美的希腊警句和花瓶上的画面。“被遗弃者”是相互的遗弃。但是——这是他们最大的安慰——它们是被一起遗弃的。在将死与再生之间的门槛上，他们停住了脚步。他们回过头来，一种“从未听说过的快乐”向她永久地告别了；灵魂“以一种不想要的方式”从她那里转过来悄悄地踏上了陌生的世界。因此，被一起遗弃的是快乐和灵魂，但也有语言和爱欲，也有韵律和名称。《诗中的词语》第5卷是题献给“被遗弃者”的。现在只有题献才能接近他们，而这种题献不过是柏拉图式的爱的誓言，这不能满足它对爱的对象的欲望，而只是名义上占有和拥有它。这位自我偏执者除了表示感谢而没有别的自我克制了。他的爱不是占有，而是感激。感谢和题献——因为感谢就是向一个名字表示感情。爱人何以如此遥远和光明，她的渺远，她的光亮，全都汇入名字之中，这是《诗中的词语》所描写的惟一一种爱的经历。于是乎：“活着而没有女人，何其容易——活过了而没有女人，何其艰难。”

从人的语言范围内，而只有从语言的范围内，我们才能窥见克劳斯的基本论争方法：引用。引用一句话就等于直呼其名。所以克劳斯的最高成就就是甚至使报纸也成为可引用的了。他把引语转移到自己的领域，迫使空洞的句子突然意识到，甚至在报刊的最深藏的渣滓中，也难以逃脱猛地抓住词语的双翼，将其拉出黑暗的那个声音。如果这个声音的到来不是为了惩罚而是为了拯救，那可真是好极了。如扑向莎士比亚诗行的双翼的声音一样，在阿拉斯之前，有人回家报信，说在城堡前面最后一棵枯萎的树上，一只云雀清晨在那里歌唱。只一行诗，甚至不是他的一行诗，就足以使克劳斯作为救星而下到这个炼狱，只一个斜体：“落在一棵榴弹树上唱歌的是一只夜莺而不是云雀。”在这个既拯救又责斥的

引语中，语言证明是正义的母体。它召唤词语的名字，破坏性地将其从其语境中抢夺回来，而也恰恰是因此把它召回到自身的本源。现在，它带着韵律和理性响亮地、和谐地出现在一个新文本的结构中。作为韵律，它把同类聚集在它的辉光之下；作为名称，它孑然一身，无以言表。在引语中，这两个领域——本源和破坏——在语言面前证实了自身存在的理由。反之，只有在它们相互渗透的地方——在引语中——语言才达到圆满。引语中所映照的是天使的语言，其中，惊起于田园式意义语境的一切词语都成了创世书中的名言。

从其两个极端——古典的和唯物主义的人文主义——整个世界的人类文化都被包含在引语之中。席勒，不言而喻，未提名地与莎士比亚并驾齐驱："有一种道德的高贵。卑贱者付出他们的劳动，高贵者付出他们的天赋"——这个古典对句在封建贵族与都市正义的趋同中描绘了一个乌托邦式的没影点，魏玛的人文主义就在这里安居下来，而且最终由施蒂夫特将这个没影点固定下来。克劳斯把本源恰当地定位在这个没影点上，这是决定性的。他的任务就是要把资产阶级—资本主义现状扭转到从来不属于他们的一种状况。但是，不管怎么说，他都是声称其存在理由的最后一个资产阶级，而表现主义对于他影响重大，因为在表现主义中，这种态度第一次在革命环境中证实了它的价值。恰恰是要通过存在而非行动而公正地对待这种环境的企图导致表现主义走向了那种钉紧的陡峭的台阶。于是成了人格的最后一个历史庇护所。向其躬背致敬的罪过感和它所宣称的纯洁——都是非政治或"自然"人幻影的组成部分，这就是马克思所揭露的、在倒退的末端出现的自然人。"作为资产阶级社会成员的人"，马克思写道，"非政治的人，必然以自然人出现。……政治革命把资产阶级社会分解成其不同的组成部分，而没有对这些部分本身进行革命或批判。它站在资产阶级社会一边，站在需求、工作、私下兴趣、私人权利的一边，与其存在的基础处于相同关系之中……因此也与其自然基

础处于相同关系之中。……现实的人只有以自私自利的个人的形式出现才得到承认，真实的人只能以抽象公民的形式出现。……只有在个人真的把抽象公民回归自身之中，而作为个体的人，在他的经验生活中，在他的个体劳动中，在他的个别环境中成为一个类的存在……并因此而不再把社会权力与以政治权力的形式出现的自身相分离，只有在那时，人类解放才真正完成。"马克思在这里把唯物主义人文主义与其古典人文主义对立起来，对克劳斯来说，这种唯物主义人文主义在孩子身上显示出来，发展中的人类抬起头来面对理想的人的偶像——自然的浪漫的孩子和有责任心的公民。由于这样一种发展的缘故，克劳斯修改了学生时代的选集，对德国教育进行了研究，发现它在新闻贪婪的浪头上无助地颠簸。于是便写出了《日耳曼人抒情诗》："他们的人是有能力的人而不是执行命令的人，/他们从实在迷失到表象。/他们抒情的对象不是克劳迪乌斯/而是海涅。"然而，发展中的人实际上并非在自然的领域而是在人类的领域，在解放斗争中构成，他由于反抗刻印在他身上的剥削和贫困的战斗姿态而得到承认，不存在唯心主义的从神话的解放而只有唯物主义的从神话的解放，而且，在创造的本源处矗立的不是纯洁而是纯化——所有这些只是到很晚的时候才在克劳斯的唯物主义人文主义上留下印迹。只有在绝望中他才在引语中发现了纯化、分化语境和破坏的力量，而非保留的力量；在这股力量中仍然寄寓着这样一个希望，即总有些东西会活过这个时代的——因为它被从这个时代中抢救了出来。

这里，我们证实了这个人的全部军事能力都是天生的公民美德；只有在混战中这些军事能力才呈现战斗的一面。但是，已经再没有人承认这些能力了；再没有人需要迫使这位伟大的资产阶级人物去充当一位喜剧演员，迫使这位歌德语言价值的捍卫者去充当一位论战者，或者，为什么要让这位无可挑剔的诚实的人发疯呢？然而，这注定要发生，因为他认为现在该是与他自己的阶级、在他自己的家乡、在维也纳改变这个世界的时候了。而当认

识到他的事业徒劳无益时，他猝然停止，重又把问题交回到自然的手中——这次是破坏性的而非创造性的自然：

> 让时间停止吧！太阳，愿你圆满！
> 宣告永恒！到达伟大的终点！
> 迎着危险升起，让你的光明发出低沉的雷鸣，
> 让我们刺耳的死亡悄然无声。
>
> 你金色的贝壳，在你自身的炎热中融化，
> 把你自身用作对付宇宙人的枪炮！
> 把燃烧的木头射中他的面孔！哪怕我仅有约书亚的力量，
> 我对你说，那他将又是吉比恩！

正是在这种奔放不羁的自然之上，克劳斯建起了他后期的政治信条，尽管与施蒂夫特的父权制法典相对抗；这是在每一方面都相当惊人的忏悔，但只是有这样一个事实令人不可理解，即它没有保存在《火炬》的最大一版中，却只能在1920年11月已经绝版的一期中找到这篇最有力的战后资产阶级的檄文：

"我的意思是——而现在我最后一次向财产和鲜血的已经灭绝人性的拥有者及其追随者们用简单的语言讲明，因为他们不懂德文，所以不能从我的'矛盾'中推断出我的真正用意……——我的意思是：共产主义作为现实只是他们自身亵渎生活的意识形态的正反面，诚然，承蒙一种比较纯洁的理想的本源，具有比较纯洁的目的的一种被打乱的补救计划——魔鬼将其付诸实施，但上帝将其保存起来，作为对拥有财产之人的永久威胁，并愿意迫使所有其他人都保留它，怀着世俗之物并非最高尚者的安慰，把他们驱赶到饥饿的前线和爱国的荣誉。上帝保佑它，所以这些失控的肆无忌惮的乌合之众才能不致更加肆无忌惮；所以，那些惟只贪图享乐之人，以为如果他们给社会带来梅毒那就是完全把爱

从属于人类的人，至少可以带着梦魇入睡了！所以，他们至少可以由于对受害者进行道德说教而失去胃口，不再像过去那样以拿他们取笑为乐了！”

一种人性的、自然的、高尚的语言——尤其是在鲁斯的颇有价值的宣言的解释下："如果人类工作仅仅包括破坏，那就是真正人性的、自然的、崇高的工作。”因为侧重创造性的时间太久了。人们只注重创造而忽视了任务和监督。作为被监督的一项任务的工作——其模式是政治和技术工作——携带着尘土和瓦砾，破坏性地侵入物质之中，与已经取得的成就相磨擦，对现状吹毛求疵，并在所有这些方面都与沉湎于创造的浅尝爱好者相对立。他的工作清白而纯洁，消费和纯化着高超的技艺。就这样，怪物作为一种更加现实的人文主义的信使来到我们中间。他是空洞词语的征服者。他感到要结盟的不是纤细的青松，而是吞噬了青松的刨子，不是宝贵的矿石，而是纯化矿石的熔炉。平凡的欧洲人并未成功地把生活和技术联合起来，因为他一直盲目固守创造性的生存。人们一定追随鲁斯与“装饰”的巨龙搏斗，听到谢尔巴特创造的星际语，或看到克利的通过从人类索取而解放人类，而不是通过给予而使人类幸福的《新天使》，从而理解通过破坏而证实自身的一个人类。

因此，与法律的建设性含混相对立，正义是破坏性的，而克劳斯就是破坏性地公正对待他自己的作品的："我的全部错误都为了率先而落在后面。”这是将其主导性建立在永久性之上的一种清醒的语言，而克劳斯的作品已经开始步入不朽的行列，所以，他完全可以用利希滕贝格的一句隽语来装饰这些作品，后者曾把他的一部最深刻的著作题献给“忘却阁下”。于是，我们看到他的谦虚——比他以前的自信更大胆，而且那种自信已经在精灵的自省中消解了。纯洁和牺牲都没有控制住那个精灵；但是，在本源和破坏汇合的地方，他的统治结束了。如同突然从孩子和食人魔身上跳出来的生物，他的征服者就站在他的面前：不是一个新人；而

是一个怪物，一个新天使。据《塔木德经》，他也许是每一时刻都被重新创造的数不清的民众中的一员，而当他们在上帝面前提高嗓门时，便又停下来逝入虚无之中。哀悼，责骂，还是欢庆？没有关系——克劳斯昙花一现的作品就是以这种转瞬即逝的声音为模式的。奉告祈祷——这就是那些旧版画中的信使。

（陈永国　译）

弗朗茨·卡夫卡

(1934)

波将金

据说，波将金患有抑郁症，多少有点规律性地复发。在复发时，不允许任何人接近他，而走近他的房间则是严格禁止的。从来没有人在宫里提起过这种疾病，更有甚者，人人都知道如果对此稍有暗示，就会因招惹女皇叶卡捷琳娜的不满而失宠。一次，这位大臣的抑郁症复发持续了非同寻常的一段时间，并导致严重的障碍；办公室里文件堆成了山，需要波将金签署，而女皇又催逼着要这些文件。高级官员们黔驴技穷了。一天，一个叫舒瓦尔金的小文书碰巧走进了这位大臣行宫的候见室，看见国家大臣聚集在那里，和往常一样呻吟着、抱怨着。“怎么啦，诸位阁下?”热心的舒瓦尔金问。他们向他解释了事情的原委，并为不能把他派上用场而表示遗憾。“如果就这么点问题的话”，舒瓦尔金说，“那就把文件交给我吧。”由于没什么可损失的，大臣们同意把文件交给他，舒瓦尔金把一叠文件挟在腋下就出发了，穿过长廊和走廊，来到了波将金的寝宫。他没有停步，也没有费心敲门，便转动了门把；门没有锁。半明半暗之中，波将金身穿破旧的睡衣正坐在床上咬指甲。舒瓦尔金走到写字台前，把笔蘸饱了墨水，没说一句话便把笔塞进波将金的手中，同时把一份文件放到他的膝盖上。波将金双目空空地盯着这位入侵者；然后，仿佛在梦中一样，他

开始签字——第一份，第二份，最后是全部文件。当最后一份签署完毕后，舒瓦尔金把文件挟在腋下，像进来时一样没有任何麻烦就出去了。他挥舞着那些文件，以胜利者的姿态走进了候见室。大臣们纷纷跑来，从他手中抢过文件。他们屏住呼吸，弯下身来看着那些文件。没有人做声。那整个一团似乎都麻木了。舒瓦尔金再次走近他们，试探地问这些先生们何以看上去如此不安。这时他才看到那些签字。一份又一份文件上都签署着舒瓦尔金……舒瓦尔金……舒瓦尔金……。

这个故事早在200年前就预示了卡夫卡的作品。笼罩这个故事的疑云也就是卡夫卡的谜。办公室和登记处，发霉的、破败的、漆黑的房间，都是卡夫卡的世界。热心的舒瓦尔金，对一切都漫不经心、最后落得个两手空空，就是卡夫卡的K。在遥远而不能接近的房间里昏昏欲睡、不修边幅、无所事事的波将金，就是卡夫卡作品中那些掌权者的祖先，他们或是住在阁楼里的法官，或是住在城堡里的大臣；不管他们身居什么样的高位，他们总是已经堕落或正在堕落的人，甚至最底层、最下流的看门人和老朽的官员，也可能会猝然而惊人地掌握全部大权。他们为什么无所事事？他们是地图册上用肩膀支持地球的那些人的后裔吗？也许这就是他们每一个都把头"深埋在胸前，因此，人们几乎看不到他们的眼睛"的原因，就像肖像中的城堡人，或孤独中的克拉姆一样。但是，他们肩扛的并不是地球；这只不过是因为甚至最普通的物体都有重量。"他的疲倦是战斗后的罗马斗士的疲倦；他的工作是粉刷办公室的一角！"乔治·卢卡契曾经说过，今天，为了制作一张像样的桌子，你必须有米开朗基罗的建筑天才。如果卢卡契想到的是年龄，那么，卡夫卡想到的就是宇宙时代。粉刷墙壁的人要移动这些时代，甚至在他最微不足道的运动中。在许多场合，而且常常出于奇怪的原因，卡夫卡的人物拍打着双手。曾有一次说出了一句漫不经心的话，即这些手"实际上是蒸汽锤"。

我们在恒定而缓慢、或升或降的运动中遭遇这些掌权者。但

是，当他们从最深重的腐朽——从父辈那里升起时则是最可怕的。儿子安抚无精打采的、年老力衰的父亲，他刚刚轻轻地把父亲扶上了床："'别担心，你全都盖好了。''不'，父亲喊道。他打断儿子的话，扔掉毯子，那股力量使毯子在飞出时全部展开，然后他在床上站起来。他只用一只手撑着天棚来稳住身子。'你想要给我盖好，我知道，小流氓，可我还没有全部盖上。即使我只有这么一点力气的话，对付你也足够了，甚至太多了……可是，感谢上帝，一个父亲是不需要学习就能看穿儿子的把戏的。'……他不用任何支撑就站起身来，乱踢起来。他的眼睛里闪着深邃的光……'这么说你知道了这个世界上除了你还有别的东西了吧，在此之前你只知道你自己！没错，你是个天真的孩子，可更无可置疑的是你一直是个恶棍！'"当父亲甩掉了毯子的负担之后，他也甩掉了一个宇宙的负担。他必须使宇宙时代运动起来，以便把古老的父子关系变成活的有结果的东西。可那是什么结果呀！他判儿子溺水而死。父亲是施以惩罚的人；罪过吸引着他就仿佛吸引法庭官员一样。有很多事物表明官员的世界和父亲的世界对卡夫卡来说没有什么不同。这种雷同并未给这个世界带来荣誉；它包括愚钝、腐烂和肮脏。父亲的制服沾满了污点；他的内裤是肮脏的。污秽是官员们的一个因素。"她起初不明白为什么会有为公众的办公时间。'给前面的台阶上弄点土'——一个官员是这样回答她的问题的，他可能有点烦，但这使她明白了许多事。"肮脏是官员们如此具有代表性的一个属性，以致于人们几乎可以把他们视做巨大的寄生虫。这当然不是指经济语境，而是指理性和人性的力量，这一族就是靠这些力量维持生计的。同样，卡夫卡笔下奇怪的家庭里父亲靠儿子养肥自己，像巨大的寄生虫躺在儿子身上。他们不仅仅损害儿子的力量，而且还蚕食儿子生存的权利。父亲施行惩罚，但他们同时又是控告者。他们所控告的儿子的罪过似乎是一种原罪。卡夫卡给这种原罪下的定义对儿子比对其他任何人都合适："原罪，人类古老的非正义，包括人的喋喋不休的抱怨，即他

始终是非正义的受害者，原罪的受害者。”但是，谁被谴责犯下这种遗传的罪恶——即生产后裔的罪恶——如果不是儿子谴责父亲的话？惟其如此，儿子就是犯罪者。但是，我们不能从卡夫卡的定义中得出这样的结论，即谴责是有罪的，因为这种谴责是虚假的。卡夫卡没有在任何地方谈到谴责是错误的。这里发生作用的是一个永不完结的过程，任何诉讼理由似乎都比不上父亲借以求助于这些官员和法庭的理由更黑暗的了。一种无止境的堕落并不是他们最精的特征，因为他们的本质就在于，他们的贪污腐化是提供给面对他们的人类精神的惟一希望。诚然，法庭掌握着法律书籍，但却不允许人民去读。“这个立法体制的一个特点就是”，K揣摩着说，“人们不仅仅在无辜中而且在无知中受到审判。”法律和明确的规范在史前的世界上还没有书写出来。人们在不存戒心的情况下违反法律，因此可以改过自新。但是，无论对不存戒心者的打击多么严重，在法律意义上的僭越却不是偶然的，而是致命的，是在这里以其全部的含混性出现的一种命运。在对古代命运观念的一次粗略探讨中，赫曼·科恩得出一条“不可逃避的结论”：“命运的规则似乎是引起和导致破坏这些规则的东西，即玩忽职守。”法律权威们也同样如此，他们的法律程序是直接针对K的。这使我们远远超越在12块牌匾上刻写法律的时代而回到史前的世界，书面法律是战胜这个世界的最初战功之一。在卡夫卡的作品中，书面法律包括在书本中，但这些书却是秘密的；以此为基础，史前的世界更加无情地行使其统治权。

在卡夫卡的作品中，法律与家庭的状况具有多方面的接触点。在城堡山脚下的村庄里流行一句颇具启迪的格言。“我们这里有一句你可能熟悉的格言：官方决策如年轻姑娘一样羞涩。”“这是一种正确的看法”，K说，“一种正确的看法。官方决策与姑娘们甚至还有其他共同特点。”这些特点中最突出的是愿意献身于任何事，就像K在《城堡》和《审判》中所遇到的羞涩的姑娘们一样。在家庭内部就像在床上一样放荡的姑娘们。他在每一个拐角都能

碰到她们；其余的人几乎没给他带来任何麻烦，就像征服那位酒吧女郎那样容易。“他们相互拥抱着；她那娇小的身体在K的手中滚烫发热；在K总是努力控制但毫无结果的一种无意识状态中，他们滚出很远，重重地撞在了克拉姆的门上，然后，他们躺在那里，地板上到处散扔着啤酒瓶和其他垃圾。许多个小时过去了……这期间，K不断感到他迷了路，他游荡着，来到了以前没有任何人游荡过的地方，甚至那里的空气与家乡的空气也丝毫没有共同之处，这里的全部新奇可能会使人窒息，然而，在这样一个令人陶醉得失常的地方，你禁不住要继续走下去，甚至迷失得更远。”对于这样一个新奇的地方我们将有更多的话要说。值得注意的是，这些妓女一样的女人似乎决不是美丽的。相反，在卡夫卡的世界里，美似乎只出现在最阴暗的地方——比如，在被控告的人当中。“这当然是一个奇怪的现象，一条自然法则，仿佛……不可能是罪过使她们迷人……也不可能是正义的惩罚使她们在期盼中变得迷人……那就一定是那些对她们的控告显示了她们的美。”

从《审判》中可以看到，这些程序对于被告通常是无望的——甚至在她们有希望获得释放时也是无望的。也许正是这种无望使她们显出美来——这是卡夫卡作品中惟一受宠的人物。至少这与马克斯·布罗德所讲述的谈话内容是一致的。“我记得”，布罗德写道，“与卡夫卡的一次谈话是从当代欧洲和人类的衰落开始的。‘我们是进入上帝脑中的虚无思想，自杀思想。’卡夫卡说。这使我首先想到诺斯替教的生活观：上帝是邪恶的造物主，世界就是他的堕落。‘噢，不’，卡夫卡说，‘我们的世界只是上帝的一种坏脾气，他的一个坏天气。’‘那么，在我们所知的这个世界的这种显示之外就仍然还有希望。’他笑了。‘噢，有很多希望，无限的希望——但不是我们的希望。’”这些话为卡夫卡作品中这些极端陌生的人物搭起了一座桥梁，只有这些人物逃离了家庭的圈子，对他们来说可能会有希望。这些不是动物，甚至不是像猫羊羔或奥德拉岱克（Odradek）这样的杂种或想像的生物；他们仍然生活在

家庭的魔力之下。格里高里·萨姆萨在父母的家里一觉醒来变成了一只甲虫，这不是偶然的，那个一半是小猫、一半是羊羔的动物原来是父亲的遗传，这也不是偶然的；同样，奥德拉岱克也是家长关怀的对象。而那些“助手’却不在这个圈子之内。

这些助手属于一个人物群，他们不断出现在卡夫卡的全部作品中。这个族群包括在《冥想》中被剥去伪装的骗子；卡尔·罗斯曼的邻居，夜里出现在阳台上的一个学生；和生活在南方小镇从来不厌烦的那些傻瓜。他们生存在朦胧（twilight）之中，这使人想起罗伯特·瓦尔瑟短篇中的人物于中出现的那种不确定的光。[瓦尔瑟是《助手》的作者，卡夫卡非常喜欢这部小说]在印度神话中，有一些天国的生物（gandharvas），一种未完成状态中的存在物。卡夫卡的助手们就属于这种存在物：既不是其他任何人物群的成员，也不是他们的陌生人，而是从一个人物群到另一个人物群之间的信使。他们还没有完全摆脱自然的养育，所以才“在一个角落里两件旧式女裙大小的地板上安顿下来。……他们的鸿图大志……就是尽可能使用最小的空间。为此目的，他们在不断进行各种实验，抱起胳臂，盘起腿，紧密地蜷缩在一起；在黑暗中，人们在他们的角落里所能看到的就是一个大球。”正是对他们及其同类，对这些笨手笨脚的处于未完成状态的生物来说，仍然还有希望。

可以从这些信使的活动中微妙而非正式地识别出来的，是以压抑和令人沮丧的方式对这一整个生物群施行的法律。在这个世界上没有一个存在拥有一块坚实的地方，那些坚实的、不可分割的轮廓。没有一个不是或上升或下降，没有一个不与其敌人或邻居进行身份交易，没有一个不完成其规定的时间然而却尚未成熟，没有一个不是筋疲力尽然而却仅仅处于漫长生存的开端。在这里谈论任何秩序或等级是不可能的。甚至我们在这个语境里所想到的神话世界也比不上卡夫卡的世界那样年轻，它一直巴望着神话的赎救。但是，如果我们可以确信一件事的话，那就是：卡夫卡

并未屈服于这个世界的引诱。一位当代的尤利西斯，他让那些塞壬"在他那固定在远方的注视之下"走掉，"那些塞壬仿佛在他的意志面前消失了，而就在他与她们最接近的时刻他再也感觉不到她们的存在了。"在古代世界的卡夫卡先驱中，即我们以后将遇到的犹太人和中国人中，不应该忘记这位希腊人。无论如何，尤利西斯位于神话与童话之间的分界线上。理性和奸诈把欺骗插入神话之中；它们的力量已不再是战无不胜的了。童话是讲述如何战胜这些力量的传统故事，而对辩证法家来说，当卡夫卡继续写作传奇时，他所写的正是童话。他把一些小骗术插入故事中；然后用它们证明"那些不充分的、甚至幼稚的措施也能用来拯救一个人。"他以此开始了"塞壬的沉默"的故事。卡夫卡笔下的塞壬是沉默的；她们拥有"甚至比她们的歌……更可怕的武器……沉默。"她们把这种沉默用在尤利西斯身上。但是，卡夫卡如是告诉我们，他"满脑子诡计，是这样一只狐狸，甚至命运女神也不能穿透他的盔甲。尽管在这里人的理解超越了自身的深度，但他也许真的注意到这些塞壬是沉默的，反对前面提到的对她们的故弄玄虚，而女神们不过是一种盾牌而已。"

卡夫卡的塞壬是沉默的。也许因为对卡夫卡来说，音乐和歌唱是一种表达，或至少是一种逃避的象征，一种希望的象征，从那个中间的世界——既是未完成的又是普通的，既是舒适的又是愚蠢的世界——来到我们这里，那个世界也就是助手们的家。卡夫卡就仿佛一个少年，要开始了解恐惧究竟是什么。他已经进入了波将金的宫殿，最后，在深宫的小室里，他遇见了约瑟芬，那只会唱歌的老鼠，他这样描写那歌声："那里有些是我们可怜短暂的童年，有些是失去而永远不会再来的幸福，但是，也有积极的当代生活，它的微不足道的快乐，无数的然而却是真实的、无法遏制的快乐。"

一张童年时的照片

有一张卡夫卡童年时期的照片，“可怜短暂的童年”里一张罕见的感人的肖像。它也许是在19世纪的一家照相馆里拍照的，画面上的垂帘和棕榈树，挂毯和画架，把它们置于行刑室和皇室之间的某处。在大约六岁的时候，这位男孩被放在一个像似暖房的背景之中，穿一套紧身的、带有许多边饰的、几乎令人发窘的儿童套装。棕榈叶在背景中隐约可见。而且，仿佛是为了使这种饰有挂毯的热带风景更加干热和湿热，那位模特儿左手拿一顶超大号的、宽边的西班牙帽。那双无限悲哀的眼睛支配着事先为这双眼睛准备好的风景，而一只大耳的轮廓看上去似乎在倾听着各种声音。

“要成为红皮肤的印第安人”的炽烈愿望可能在某一点上抵消了这种深切的悲哀。“如果你只是一个印第安人，时刻保持着警觉，而且，骑在一匹奔驰的马上，顶着迎面的风，不断在抖动的地面上抖动，直到脱掉马刺，因为根本没有马刺，扔掉缰绳，因为根本没有缰绳，几乎看不到前面的土地，而视其为刈平的一片荒野，而马的头颈已经无影无踪了。”这个愿望中包含着许多内容。它的实现将泄露它的秘密，而这只能在美国实现。《美国》是一个特殊的案例，这已由其主人公的名字所表明。在早期小说中，作者除了用含糊的缩写外从没有用过其他的称呼，而在这部作品中他以全称在一个新大陆上经历了一次再生。他在俄克拉荷马自然剧院经历了这次再生。“在一个街角，卡尔看到一张广告画上写着下面的布告：俄克拉荷马剧院从今天早上六点到午夜将在克雷顿赛马场招聘演员。俄克拉荷马大剧院呼唤你！这是惟一的一次呼唤，就在今天！机不可失，时不再来！为了前程，来加入我们的行列吧！我们欢迎每一位来者！如果你想要成为艺术家，那就来吧！我们的剧院雇佣每一个人，为每一个人安排适当的角色！如果决定加

入我们的行列，我们此时此地就祝贺你！但要抓紧，赶在午夜之前到来！午夜12点大门将关闭，而且永不再开！让那些不相信我们的人见鬼去吧！快到克雷顿来！”这张布告的读者是卡尔·罗斯曼，卡夫卡小说中主人公K的第三个也是比较幸福一点的化身。“幸福”在俄克拉荷马自然剧院等待着他。那实际上是一个赛马场，正如“不幸”曾经在他房间里一块狭窄的地毯上困扰着他，在那里，他就像在“赛马场上一样”到处奔跑。自从卡夫卡写出了“为绅士赛马师的反思”；自从他让那位“新律师”把腿高高抬起、迈着使大理石都震动了的步伐登上法院的台阶；自从他强迫“乡道上的儿童”抱着胳臂、迈着大步穿过乡村之时，这个形象就是他所熟悉的了；甚至“由于困倦而精力分散”的卡尔·罗斯曼也常常“太高地、费时地、无用地跳跃起来”。因此，他获得欲望客体的地方只能是一个赛马场。

这个赛马场同时也是个剧院，这就提出了一个难题。然而，这个神秘的地方和丝毫没有神秘感的、透明的、单纯的人物卡尔·罗斯曼却是相互协调的。因为卡尔·罗斯曼是透明的、单纯的、没有性格的人物，仿佛弗朗茨·罗森兹威格在《赎救之星》中所说，在中国，人们在精神诸方面“仿佛缺乏个性；以孔子为古典化身的贤人观念模糊了性格的个体性；他是真正的无性格之人，即是说，普通人……中国人的特征完全不是他的性格，而是一种非常基本的纯洁的感觉。”不管怎样理智地表达，这种纯洁的感觉都可能是衡量姿态行为的一种特别敏感的标准；俄克拉荷马自然剧院无论如何都使人回想起中国戏剧，那是一种姿态戏剧。这种戏剧的最重要功能之一就是把事件分解成姿态的组成因素。进言之，卡夫卡的许多短篇研究和故事只有在作为多幕戏而在“俄克拉荷马自然剧院”上演时才能充分理解它们的含义。只有在那时，我们才能确实认识到，卡夫卡的全部作品构成了姿态的符码，而这种符码对于作者来说肯定从一开始就不具备任何明确的象征意义；相反，作者试图在不断变化的语境和实验组合中从这些因素衍生

这样一种意义。剧院是这种组合的逻辑地点。在论《兄弟相残》的一篇未发表的评论中，沃纳·克拉夫特颇有见地地把这篇小故事中的事件看做是舞台情节。“戏已经准备就绪，实际上是用一声铃响宣布的。这种方式非常自然。维斯离开了他的办公楼。但是，这声门铃，作者明确告诉我们，是‘过分响亮的一声门铃；它响彻全城，直冲天庭。’”正如这个过分响亮的门铃响彻天空一样，卡夫卡人物的姿态对我们习惯的氛围来说也过于有力，因而突破这个环境而进入更广阔的领域。卡夫卡的技巧越是熟练，他就越经常地避免在普通环境中采用这些姿态或予以解释。我们在《变形记》中读到：“坐在办公桌旁，居高临下与雇员谈话，是一种奇怪的行为，此外，这个雇员还必须相当靠近，因为老板听力困难。”《审判》早已把这种动机抛在后面了。在倒数第二章中，K 在大教堂的第一排停下脚步，“但是，牧师似乎认为那段距离太大；他伸出一只胳臂，用明显弯曲的食指指着恰好在布道坛前面右侧的一个位置。K 在那个地方坐下来；在那里，他得使劲仰着头才能看到牧师。”

马克斯·布罗德曾说：“拥有对他非常重要的那些现实的世界是看不见的。”卡夫卡所能看见的最不可能是姿态（gestus）。每一个姿态本身都是一个事件——人们甚至可以说，是一部戏剧。这部戏剧得以演出的舞台是向天庭开放的世界剧场。另一方面，这个天庭只是个背景；按其自身规律去探讨它就等于把舞台的油画布景框起来，挂在画廊里。与埃尔·格列柯一样，卡夫卡划破了每一个姿态背后的天空；但是，如表现派的赞助圣人埃尔·格列柯的情况所示，姿态依然是关键，是事件的核心。被认为敲响庄园大门的人们在惊慌中三步并作两步地走了。这就是中国演员描写恐怖的方式，但是，没有人会为之惊奇。在另一处，K 亲自表演了一番。在没有完全意识到自己的表演的情况下，“慢慢地……他的双眼并未看着下面，而是小心翼翼地看着上面，他从桌上拿起一份文件，放在手掌上，徐徐托给那些绅士们，同时，他自己

也站起身来。他心里并未明确想着什么，而只是有这样一种感觉，一旦他完成了将给他彻底赦免的这次大请愿，这正是他可能会做的。"这种动物姿态把极端的神秘性与极端的素朴性结合起来。读卡夫卡的动物故事时，可能很久不会意识到它们根本不是关于人类的故事。当遇到动物的名称时——猴子、狗、鼹鼠——读者惊恐地抬起头，意识到他早已经离开人的大陆很远很远了。但这始终是卡夫卡；他剥去了人类姿态的传统支柱，然后让一个主体无休止地进行反思。

极为奇怪的是，这些反思甚至在以卡夫卡的哲理故事为出发点时也是无休止的。就拿《在法律面前》这篇寓言为例吧。在《乡村医生》中读到这篇寓言的读者会为其中模糊的地点感到惊奇。但是，在卡夫卡力主阐释这篇寓言的地方，读者能被引导到可溯至这篇寓言的无休止的系列反思吗？《城堡》中的牧师做到了这一点，而在这样一个极其重要的时刻，这部小说似乎不过是这篇寓言的展开。"展开"一词具有双重意义。一个花蕾可以绽(展)开为花朵，但是，教孩子们用纸折叠的小船却展开为一页平展的纸张。这第二种"展开"用来形容寓言是再恰当不过的了；将寓言像纸一样展平从而使其意义跃然掌上的正是读者的快感。然而，卡夫卡的寓言是在第一个意义上展开的，即花蕾绽开成花朵的方式。这就是其效果何以相似于诗歌效果的原因。这并不意味着他的散文完全属于西方的散文形式；他的散文与教义的关系相似于犹太传统文学之与哈拉卡的关系。这些不是寓言，然而又不想被取表面价值；它们愿意让人引用，可以用来澄清问题。但是，我们有卡夫卡的寓言所阐释的教义吗？有卡夫卡的姿态和他笔下动物的姿态所要澄清的教义吗？这种教义并不存在；我们只能说有一些散见的对这种教义的暗示。卡夫卡可能会说，这些是传达那种教义的遗物，尽管我们也完全可以视其为准备这种教义的先驱。在每一种情况下，都是生活和工作如何在人类社会得以组织的问题。这个问题越来越占据卡夫卡的关怀，直到它变得无法渗

透。如果说拿破仑在埃尔富特与歌德的著名谈话中用政治替代了命运，那么，把这个陈述加以改变，卡夫卡就完全可以把组织定义为天意。他不仅在《审判》和《城堡》中面对广延的官僚等级制度，而且在《中国的万里长城》中更加具体地面对他所描写的那个令人起敬的模式的困难和难以预料的建设规划。

“长城将成为未来数百年的一道防线；于是，最小心谨慎的建造，已知各个时代和民族的建筑智慧的应用，建造者无时不有的个人责任感，都是这个工程的不可或缺的先决条件。诚然，就那些下等粗活来说，来自民众、男人、女人和儿童等无知的日间劳工，无论是谁，只要是为赚钱而出力的人都可以使用；至于监工，每四个日间劳工就需要一个懂得建筑的人……我们——这里我是以许多人的名义说话——在认真研究最高指挥的命令之前并不真正了解我们自己；然后，我们发现，没有这种领导，无论书本学问还是常识都不足以让我们完成我们在伟大的整体中所担负的卑微的任务。”这种组织相似于命运。米契尼科夫在著名的《文明与伟大的历史河流》中概括论述了这一点，所用的语言完全可能是卡夫卡的语言。“扬子江的诸条运河和黄河的诸道堤坝”，他写道，“完全可能是……几代人组织化的联合技术劳动的结果。一条沟渠的挖掘和一道堤坝的扶壁只要稍有疏忽，维护共同水利财富的个人或团体只要有一点点的玩忽职守或自私行为，在那些特殊情况下，都将导致社会邪恶和波及广远的社会灾难。因此，一条关乎生命的河流要求以死为处罚而保证各人民团体之间紧密和永久的团结，尽管它们之间往往是相互陌生甚至是敌对的；它判处每一个人以劳役的刑罚，而这种劳役的共同有用性只有时间才能揭示，它的设计对普通人来说往往是完全不可理解的。”

卡夫卡希望跻身普通人的行列。在每一个转折点他都被推到理解的极限，他也喜欢把别人推到那些极限上去。有时，他似乎接近陀思妥耶夫斯基笔下宗教法庭庭长的语调：“所以在我们面前摆着我们不能理解的谜。而恰恰因为这是一个谜，我们才有权利

宣传它，教导人们重要的既不是自由，也不是爱，而是这个谜，这个秘密，这个他们必须不加反思、甚至违背本意地恭敬的神秘的事物。”卡夫卡并不总是躲避神秘主义的诱惑。有一则日记记载了他与鲁道夫·施坦纳的邂逅；至少在发表的日记中看不出卡夫卡对他持何态度。他是不愿意表明立场吗？他对待自己作品的方式确实不排除这种可能性。卡夫卡具有为自身创造寓言的罕见才能。然而，任何解释都不能穷尽他的寓言；相反，他采取一切可以想到的措施抵制对他的作品的阐释。在他的作品中我们必须小心、慎重、警觉地探索。我们必须记住卡夫卡的阅读方式，如他对上述寓言的阐释所示。他的遗嘱是另一个恰当的例子。就其背景而言，卡夫卡下达的毁掉遗作的命令也同样是无法揣摩的，应该小心翼翼地像揣度看门人在法官面前的回答一样加以衡量。也许卡夫卡在世时的每一天都面对不可解决的行为问题和不可破译的交流，因此在死后希望他的同代人尝尝他们自己酿制的苦酒。

卡夫卡的世界是一个世界剧场。对他来说，人一开始就在那个舞台上。衡量事物的标准在于这样一个事实，即俄克拉荷马的自然剧院接受每一个人。接受的标准是不能确定的。最明显的标准似乎是戏剧才能，但这似乎无足轻重。这可以用另一种方式来表达：希望申请者所具备的只是他们自身的适应能力。他们能够成为他们想要成为的人，即便是必要的，但也已不在可能性的范围之内了。有了角色，这些人便在自然剧院里寻找一个位置，恰如皮兰德娄的寻找一个作者的六个人物一样。对他们大家来说，这是最后一个避难所，这并不能阻止它成为他们的赎救。赎救并不是对生存的奖赏，但对于像卡夫卡所说的“被自己的前额骨……阻挡”着路的一个人来说，却是最后的一条出路。这个剧院的法则包括在挟掖在《给皇家学术院的一份报告》里的一句话中：“我模仿人民是因为我在寻找出路，而别无其他理由。”在审判结束之前，K似乎对这些事情有所暗示。他突然转向两个来传他去法院的戴高帽子的人，问道：“‘你们在哪个剧院里演戏？’‘剧院？’

其中一个问，扭曲着嘴角示意另一个人给予提示，而这个人仿佛是个哑巴，正竭力克服一种顽固的残疾。”这两个人没有回答这个问题，但有足够证据表明 K 一语中的。

在一把用白布覆盖的长板凳上，从此将与自然剧院纠缠在一起的所有人都在吃饭。“他们都很快活和激动”。为了庆祝，额外的人手扮演天使。他们站在高台上，高台上覆盖着飘动的服装，里面是台阶——这是一个乡村教堂的集会，也许是儿童节日，这可能驱散了我们上面谈到的那个穿着紧身制服。打扮得漂亮的男孩眼中的愁云。而就他们的翅膀被绑缚的事实而言，这些天使可能是真的。卡夫卡的作品中有他们的先辈。其中之一是舞台监督，他爬在高空杂技演员身边的行李架上，安抚这位被“第一次悲痛”困扰的艺术家，把脸贴在艺术家的脸上，“这样他就沐浴在那位高空艺术家的眼泪之中了”。另一个是守护天使，或法律的保护者，看守着“弑兄”的凶手施马尔，当步履轻盈地带着他走开时，施马尔的“嘴紧紧贴在警官的肩膀上”。卡夫卡的《美国》以俄克拉荷马的乡村仪式结尾。“在卡夫卡的作品中”，索玛·摩根斯坦说，“有一种乡村气息，正如一切伟大的宗教奠基者一样。”老子阐述的虔诚在这里更能派上用场，因为卡夫卡在《邻村》中为其提供了最完美的描写。“邻国就在眼前，远处的鸡鸣犬吠已经进入耳帘。而据说人们未曾远游就已瓜熟蒂落、桑榆暮景了。”这是老子。卡夫卡是个寓言作家，但他没有建立宗教。

姑且看一看城堡山脚下的村庄。K 作为土地丈量员的合法职业如此神秘地而且出乎意料地得到了证实。在给《城堡》写的跋中，布罗德提到在描写城堡山脚下这个村庄时，卡夫卡心里想到的是一个特定的地方，即埃尔茨山脉的苏拉乌（Zurau）。然而，我们还可以辨别出另一个村庄，即塔木德传奇中的一个村庄，这是一个拉比在回答犹太人为什么星期五晚上准备盛筵的问题时讲述的。这个传奇讲述一位公主在流放中受尽折磨，她远离同胞，住在一个语言不通的村庄里。一天，公主接到一封信，信上说她的

未婚夫还未忘掉她，而且已经上路来接她了。据拉比所说，这个未婚夫就是弥赛亚，公主就是灵魂，她在流放中居住的村庄就是身体。她为他准备了一顿晚餐，因为，在一个语言不通的村庄里，这是她能够表达快乐的惟一方式。塔木德传奇中的这个村庄就在卡夫卡的世界上。正如K住在城堡山下的一个村庄里一样，现代人居住在他的身体里；身体在悄悄地离开他，对他抱有敌意。完全可能发生的是，人在某一天醒来时，突然发现自己变成了臭虫。流放——他的流放——已经控制了他。这个村庄的空气吹拂着卡夫卡，这就是他没有接受建立宗教的诱惑的原因。圈着乡村医生的马匹的猪栏，克拉姆嘴里衔着雪茄、桌上放着一瓶啤酒地坐着的令人窒息的秘室，敲一敲即导致毁灭的庄园大门——所有这些都是这个村庄的组成部分。这个村庄里的空气中仍然流通着所有那些流产的和过分衰老的元素，它们构成了这样一种腐烂的混合物。这是卡夫卡终其一生都呼吸的那种空气。他既不是预言家，也不是宗教的始创者。那么，在这种空气中，他是怎么活过来的呢？

小　驼　背

不久以前，人们得知克努特·汉孙养成了用写信的方式表达观点的习惯，他不时给一座小镇的一家当地报纸写一封信，他就住在这座小镇附近。多年前，这座小镇曾以陪审团的形式审判一位杀害自己婴儿的少女。她被判处有期徒刑。不久，当地报纸发表了汉孙的一封信，信中他声明要离开这座对杀害新生婴儿的母亲不判以重刑的城市——他认为应处以绞刑，或至少终生劳役。几年过去了。《大地的成长》问世，书中含有与此相同的一个故事：犯有同样罪恶的少女，被判以同样的刑罚，并向读者清楚地表明不需要判以更严重的刑罚。

卡夫卡在《中国的万里长城》中的事后反思使人想到了这个故事。这部著作几乎刚一出版，这些反思就成了一种卡夫卡批评

的基础，这种批评集中在对这些反思的阐释而忽视了他的真正作品。这在两方面忽略了卡夫卡作品的要点。一方面是自然地阐释这些作品，另一方面是超自然的阐释。无论是精神分析还是神学阐释都同样忽略了该作的本质。第一种以赫尔穆特·凯泽为代表；第二种以无数作家为代表，如H. J. 朔埃普斯，伯恩哈特·兰格，和伯恩哈特·格勒图森等。维利·哈厄斯也属于后一组，尽管他在其他语境中对卡夫卡的评论极具启示意义，对此我们留在以后讨论。但这些洞见并未阻止他对卡夫卡的作品进行神学的阐释。"卡夫卡在其伟大的小说《城堡》中描写的是上界的力量，天堂蒙恩的领域，"哈厄斯写道，"在同样伟大的小说《审判》中，他描写的是下界的力量，法庭和遭罚的领域。在二者之间的人间，世俗的命运和热烈的需求，他试图在另一部小说中以严格风格化的形式加以表现，这就是《美国》。"自从布罗德以来，前三种阐释已成为卡夫卡批评的共同财产。伯恩哈特·兰格以类似的口吻写道："在某种程度上，我们可以把城堡看做蒙恩之地，这些无益的努力和徒劳从神学的观点看恰恰意味着，上帝的恩惠是不能由人随意和故意获得或强行获得的。不安和焦躁只能阻碍和混淆神的高尚的净土。"这是一种省力的阐释；但是，越是深入探讨，就越清楚地看出这种阐释是经不起推敲的。这也许最清楚地体现在维利·哈厄斯的陈述中。"卡夫卡回溯到……克尔凯郭尔和帕斯卡尔；我们可以称他为这两个人的惟一合法后裔。在他们三人的作品中，有一种严酷得令人难以忍受的基本宗教主题：人在上帝面前总是错误的……卡夫卡的上界，他的所谓城堡，以及大量繁复的相当淫荡的小官僚们，他的奇怪的天堂与人们玩了一场可怕的游戏……然而，人甚至在这个神面前也同样是错误的。"比之坎特伯雷的圣安塞姆对野性思辨的证实教义，这种神学甚至落后了很远，而甚至这些野性思辨也似乎与卡夫卡作品的文本不相一致。"个别官员有权免除罪过吗？"我们在《城堡》中读到这样的句子。"这只能由全体当权者来决定，但甚至他们也许只能审判，而不能

原谅。"这条路不久就走到了尽头。德尼斯·德·鲁热蒙说，"所有这些并不是没有神的人的可悲境遇，而是人被绑缚于他并不认识的神的可悲状态，因为他并不认识基督。"

从卡夫卡死后收集的注释中得出推测性结论，比探讨他的故事和小说中出现的某一个母题要更容易些。然而，只有这些结论才能给出支配卡夫卡创造性的那些史前力量的一些线索，当然，完全可以认为这些力量也属于我们的世界。谁能说它们以什么名义呈现在卡夫卡面前的呢？所能确定的只是：他并不了解它们，因此没有弄清他在它们中间的位置。在史前世界以罪过的形式给他照的那面镜子中，他只看到了以审判的形式出现的未来。然而，卡夫卡并没有说那个未来是什么样子。难道那不是最后审判吗？难道那不能把法官变成被告吗？审判不就是惩罚吗？卡夫卡未予回答。他是否从这次惩罚中期待什么呢？抑或他并不在乎推迟审判吧？在卡夫卡留给我们的故事中，叙事艺术重新获得了它在谢赫拉扎德口中所具有的意义：推迟未来。在《审判》中，推迟审判不过是被告的希望，如果一切程序并未逐渐转变成审判的话。族长本人就得益于这种推迟，尽管他可能会用他的传统地位换取这种推迟。"我能够想像另一个亚伯拉罕——当然，他从来不会成为一个族长，甚至不能成为一个旧衣商——，一个时刻准备以侍者的速度即刻满足牺牲的需要的族长，但却又不能实现这种牺牲，因为他不能离开，他是不可或缺的；家族需要他，总是有什么事情需要他照顾，家从未准备好；但是，由于家没有准备好，由于没有什么可以依靠的，他不能离开——这一点《圣经》也意识到了，因为它说：'他整理好家务。'"

这位亚伯拉罕"以侍者的速度"出现了。卡夫卡只能以姿态（gestus）的形式理解事物，而这种他并不理解的姿态构成了寓言的含混部分。卡夫卡的作品就缘自这种含混。他将这些作品隐藏起来这是众所周知的。他在遗嘱中要求毁掉它们。这份文件，凡是对卡夫卡感兴趣的人都不能忽视的这份文件，告诉我们，这些

作品是作者所不满意的，他认为这些是败笔，他把自己置于注定失败之人的行列。他的确未能成功地完成把诗歌变成教义的宏大计划，把它变成寓言，恢复它的稳定性和朴实无华，他认为这是惟一适合理性的东西了。任何作家都没有如此忠实地履行“你们不可作什么神像与我相配”的戒律。

“比他活得长仿佛是件耻辱的事”。《审判》以此结束。实际上耻辱与“基本的纯洁的感觉”相对应，是卡夫卡的最强烈姿态。然而，它具有双重性。耻辱是一种私下的人类反应，但同时也具有社会矫饰。耻辱不仅是在别人面前感到的耻辱，而且也可以是为别人而感到的耻辱。因此，卡夫卡的耻辱既不是个人的，也不是控制这种耻辱的生活和思想，他是这样描写耻辱的：“他并非为他个人生活的缘故而生活，他并非为自己思想的缘故而思想。他感到仿佛在家庭的束缚下生活和思想……由于这个未知的家庭……他不能解脱。”我们不知道这个未知家庭的构造，它包括人类和动物。但这大多是清楚的：正是这种家庭迫使卡夫卡在作品中改变了宇宙时代。听命于这个家庭，他改变了大部分历史事件，如滚动石头的西西弗。在这个过程中，这些历史事件的地下的方面便显露出来。这并不是令人愉快的景观，但是卡夫卡却能够忍耐。“相信进步并不等于相信进步已经发生。那决不会是什么信仰”。卡夫卡并不认为他所生活的时代是优越于时间之初的进步。他的小说以一个进退两难的世界为背景。在他的作品中，造物在巴赫奥芬称作群婚阶段的时候出现。它现在已被忘记的事实并不意味着它没有发展到现在。相反：恰恰由于这种忘却它才成了实际存在。比普通人的体验更深刻的体验能够接触到它。“我有一种体验”，我们在卡夫卡最早时期的杂记中读到，“我说这是在干燥的陆地上的一种晕船，这不是开玩笑。”无独有偶，第一“次”《冥想》是以秋千为对象的。卡夫卡不厌其烦地表达经验的起伏性质。每一种经验都让位于与其相对立的经验，并与之相混合。“夏天里炎热的一天”，《庄园的敲门声》这样开头。“我和妹妹在回家途中从一家

大宅门前走过。我不记得她是出于顽皮还是无心而敲了那家的大门，还是仅仅对它挥了下拳头而根本没有敲。”第三种可能性给初看起来无害的前两种一种不同的解释。卡夫卡的女性人物就是从这样一种进退维谷的境地出现的。她们都是像勒尼一样处于困境中的造物，“她伸开右手的中指和无名指，二指之间皮肤的连结网络几乎到了上关节，与手指一样短小。”“美好的时光”，矛盾的弗丽达在回忆她的早期生活时说；“你从来没问过我的过去。”这个过去把我们带到漆黑得深不见底的子宫，用巴赫奥芬的话说，那个“骄奢淫逸、放荡纵欲”的交配场面“是天堂之光的纯洁力量所仇恨的，这证实了阿诺比乌斯所说的 luteae voluptates [肮脏的骄奢淫逸]。”

只有从这个优越视点才能理解讲故事的人卡夫卡的技巧。每当小说中人物有话对 K 说时，不管多么重要或惊人的消息，他们都漫不经心，并暗示 K 一定由始至终都知道这个消息。这就仿佛所传达的并不是什么新消息，仿佛只是以微妙的方式提醒主人公他已经忘记的一些事情。维利·哈厄斯就是这样解释《审判》的情节发展的，而且是满有道理的。“审判的对象”，他写道，“实际上，这部令人难以置信的书的真正主人公是在忘却，而忘却的主要特点就是忘掉自身……这里，它实际上已经以被告的形体成为一个哑巴人物，具有最惊人强度的一个人物。”或许不能否认的是，“这个神秘的中心……衍生于犹太宗教”。“记忆起到了非常神秘的虔诚的作用。这不是他所记得的耶和华的普通的、但却是……最深刻的禀性，他保留着对‘第三代、第四代，甚至第一百代人’的准确无误的记忆。最神圣的……仪式……行为就是从记忆的书中抹去罪孽。”

所忘记的东西——而这一洞见给我们提供了接触卡夫卡作品的另一条途径——从来不是纯粹个人的。每一件被忘记的事都与被忘记的史前世界交织在一起，构成数不清的、不确定的、变化着的复合体，产生出新奇产品的永恒的流动。忘却是个容器，卡

夫卡故事中取之不竭的中间世界从此奋力走向光明。“这里，圆满的世界被看成是惟一的现实。一切精神都必须是具体的，特殊的，以便拥有它的位置和存在的理由。精神，如果能起到某种作用的话，就将变成精灵。这些精灵则变成明确的个体，它们有名字，并与崇拜者的名字有某种特殊关联。……它们的圆满毫无顾忌地挤进了世界的圆满……拥挤的精灵毫无任何牵挂地膨胀起来……新的精灵接连不断地加入到旧的行列中来，而又都以自己的名字区别于其他精灵。”所有这些并不是指卡夫卡，而是指——中国。弗朗茨·罗森兹威格在《赎救之星》中就是这样描写中国祖先的神秘崇拜的。对卡夫卡来说，他的祖先的世界就像对于他非常重要的、由无数现实构成的世界那样深不可测，我们可以确信，就像原始人的图腾柱子一样，祖先的世界把他带到了动物的层面。顺便说一句，卡夫卡并不是把动物作为接收被遗忘之物的惟一作家。蒂克的深奥故事《美丽的埃克伯特》中，一条小狗的被遗忘的名字，施特罗米，代表一种神秘的罪孽。因此，我们可以理解卡夫卡何以不厌其烦地从动物身上拣取被忘却的东西。当然，它们不是目标，但没有它们我们却又一事无成。一个相关的例子就是“饥饿艺术家”，“严格说来，饥饿艺术家是走向动物园的惟一障碍。”人们难道在《地洞》和《巨大的鼹鼠》中没有看到动物在边挖洞边思考吗？然而，这种思考却是极其短暂的，犹疑不定地从一个忧愁突然转向另一个忧愁，以无常的绝望轻轻触动每一种焦虑。所以，在卡夫卡的作品中也有蝴蝶。负有深重罪过感的《狩猎者格拉库斯》拒绝承认有罪，最后“变成了蝴蝶”。“不要笑”，狩猎者格拉库斯说。可以确定的是：在卡夫卡的所有造物中，动物拥有最多的反思机会。法律上的堕落也就是它们思考的焦虑。这搞乱了环境，然而这却是惟一可望做到的事。然而，由于被遗忘得最深的异国他乡是人自己的身体，所以，我们可以理解卡夫卡为什么称从他体内爆发出来的咳嗽为“动物”。它是那一大群动物的最前哨。

在卡夫卡作品中史前世界生下的最奇怪的孽种就是奥德拉岱克［《有家室之人的烦恼》］。“乍看起来，它像是一个平坦、星状的线轴，而且似乎真的缠绕着线；诚然，那也许只是各种颜色的零散破旧的线段交结纠缠在一起。但那不仅仅是一个线轴，因为从星的中间伸出一根小横木，另一个小木棒与之交叉构成一个直角。有后一根木棒在一侧的支撑和星中的木棒在另一侧的伸展，整个东西就能直立起来，仿佛两条腿站立一样。”奥德拉岱克“不时地变换住所，阁楼、台阶、走廊和大厅”。所以它也喜欢用来调查犯罪的法院里的一些地方。阁楼是用来放置被抛弃遗忘之物的地方。也许要出席正义法庭的必要性产生了一种类似于在阁楼里走近封锁多年的箱箱柜柜的感觉。人们总是要把这些琐事推延到时间的终结，正如K认为他的书面辩护是适于“在退休之后的某一天用老朽的头脑思考的东西一样”。

奥德拉岱克呈现被忘却之物的形状。它们是扭曲的。没有人可以认证的“有家室之人的烦恼”是扭曲的；我们清楚地知道代表格里高里·萨姆萨的甲虫是扭曲的；那个半猫半羊的大动物，对它来说“屠刀”可能会是一种“解脱”，也是扭曲的。卡夫卡的这些人物由一长串扭曲人物连接起来，它们的原型就是驼背的人。卡夫卡的故事形象中，最常见的是把头埋在胸前的人：法院官员的疲惫，影响饭店看门人的噪音，画廊里面对顾客的低低的天花板。在《劳改营》中，掌权者使用一种古代器械，在罪犯背上刻写花体字母，增加刀刻的数量，堆积花体字母，直到罪犯的背具备了洞察事物的能力，能够破译那种书写，他那未知罪过的本质必定衍生于那种书写。这就是那种被压弯的背。在卡夫卡作品中历来如此。试看这一则早期的日记：“为了尽可能沉重，我认为沉重可以帮助睡眠，我抱起双臂，把手放在肩上，这样我就像一个背着背包的士兵躺在那里。”非常明显的是，身负重量在这里等于忘却，一个熟睡之人的忘却。这个象征也出现在民歌《小驼背》中。这个小驼背在家里过着扭曲的生活；他将随着弥赛亚的到来而消失，

关于弥赛亚，一位伟大的拉比曾经说过，他不希望武力改变世界，而只是对其稍作调整。

当走进我的房间，
整理我那张小床，
眼前一个小驼背，
笑声朗朗震心房。

这是奥德拉岱克的笑声，被描写为“仿佛落叶唰唰响”。

当我跪在板凳旁，
想要开始祷告，
一个驼背的男人走进房

开口对我把话讲：

亲爱的孩子，我请求你，
祷告时也不要把小驼背遗忘。

民歌就这样结束了。卡夫卡在内心里触及到根基，那既不是“神秘的占卜”也不是“存在神学”提供给他的。那是民间传统的核心，德国和犹太民间传统的核心。即便卡夫卡没有祈祷——而对这一点我们并不知道——他仍然具有最高度的马勒勃朗士所说的“灵魂的自然祷告”：注意力的集中。在这种集中的注意力中他包括了全部活的造物，如同圣人将其包括在他们的祷文中一样。

桑丘·潘扎

故事讲道，在一个哈西德教小村庄里，在一个安息日的晚上，

犹太人聚集在一个破旧的小酒馆里。他们都是当地人，其中只有一个没有人认识，这是一个衣着褴褛的穷人，蜷缩在房间里端黑暗的墙角。所有事情讨论完毕后，有人提议每人说出一个愿望如果有人能使之实现的话。一个人想要钱；另一个人希望找一个女婿；第三个人希望有一个新的木工板凳，于是，大家轮番说了起来。他们都说完了之后，只剩下黑暗角落里的乞丐了。他不情愿地、犹豫不决地回答了他们的问题："我希望我是统治一个大国的强大的国王。然后，有一天夜里当我在宫里熟睡时，敌人来侵犯我的国家，黎明时，他们的骑兵进入我的城堡，他们不会遇到任何抵抗。我从梦中醒来，甚至没有时间穿衣打扮，而只穿着衬衫逃跑。日夜兼程，翻山越岭，穿过森林，最后安全地到达这里，坐在这个角落里的板凳上。这就是我的愿望。"其他人都迷惑不解地交换着眼色。有人问道："这个愿望会给你什么好处呢？""我会有一件衬衫的"，这便是回答。

这个故事把我们径直带到卡夫卡世界的环境之中。没有人认为弥赛亚总有一天要矫正的那些扭曲仅仅影响到我们的空间；它们无疑也是我们时代的扭曲。卡夫卡一定是想到了这一点的，并以这种确信让《邻村》中的祖父说："生命惊人地短暂。当我回首往事时，生命对我来说似乎缩短了许多，以致我不能理解一个年轻人怎样才能决定骑车去邻村，而不必担心，除了偶然事故之外，一个正常人幸福地度过的生命时段总共加起来甚至不足以进行这样一次旅行。"这位老人的弟弟是一位乞丐，他的"幸福地度过"的"正常"生活甚至没有给他留下足够许下一个愿望的时间，但是，他却在不正常的、不幸福的生活中免去了这个愿望，即他在故事中的逃亡，并用这个愿望换取了它的实现。

卡夫卡的造物中有一个族群以特定的方式看待生命的短暂。这个族群来自"南方的城市……据说'生活在那里的人们——想像得到吗！——他们不睡觉！'——'为什么不睡觉？'——'因为他们不疲劳。'——'他们为什么不疲劳？'——'因为他们是傻

瓜。'—— '傻瓜不疲劳吗？'—— '傻瓜怎么能疲劳呢？'"我们可以看到这些傻瓜相似于那些不知疲倦的助手们。但这个族群不止如此。在漫不经心谈到这些助手的面孔时，卡夫卡把他们描写成仿佛"成年人、甚至是学生"的面孔。实际上，在卡夫卡作品中最奇怪的地方出现的那些学生是这个族群领袖的代言人。"'可你什么时候睡觉？'卡尔问，他惊奇地看着那个学生。'噢，睡觉！'那学生说。'我要在完成功课时睡一会儿。'"这使人想到儿童不情愿上床睡觉的情景；不管怎么说，在他们熟睡时，可能会发生一些与他们相关的事。"不要忘记最好的！"我们从云雾般的古老故事中熟悉了这句话，尽管这句话根本就没有出现在那些故事中。但是，忘却总是涉及到最好的，因为这涉及到赎救的可能性。"给我帮助这个想法是一种病态，需要卧床治疗，"狩猎者格拉库斯不停地徘徊的鬼魂颇具反讽地说。在学习的时候，这些学生们是醒着的，也许他们醒着的状态对他们的学习来说是再好不过了。饥饿艺术家禁食，守门人沉默，而学生们醒着。这是一种掩盖，在掩盖之下是在卡夫卡作品中运作的伟大的禁欲主义法则。

他们的最高成就是学习。卡夫卡颇具敬意地从早已忘却的童年生活中将其挖掘出来。"并不完全是这个样子——很久很久以前——卡尔在家里坐在父母的桌前写作业，父亲在读报纸或为某个组织算账和联络，母亲则忙着缝补，把线从手中的活计高高拉起。为了不妨碍父亲，卡尔常常只把作业本和写作课本放在桌上，而把所用的书放在左右两侧的椅子上。那是多么安静的时刻啊！那时候极少有陌生人走进那个房间！"也许这些学习毫无结果。但是它们非常接近于那种毫无结果，而只有这种毫无结果才有可能使事物有用——即是说，成为道。这就是卡夫卡所追求的，他的欲望是"以苦练的技术把一张桌子钉起来，同时又无所事事——不是让人们说'钉钉子对于他算不了什么'，而是'对于他来说，钉钉子是真正的钉钉子，同时又什么都不是'，这会使钉钉子显得更加勇敢，更加果断，更加真实，如果愿意，也可以说更加疯狂。"

这就是学生们在学习时采取的坚决疯狂的态度；这是想像得到的最奇怪的态度。文书们，学生们，都上气不接下气；他们公平地赛跑。“那官员口授文件的声音往往低得几乎连坐着的文书都听不到；然后，文书跳起来，抓过那文件，迅速坐下，将其抄写下来，然后，再跳起来，如此反复。那真是太奇怪了！简直不可理解！”如果考虑一下自然剧院里的演员那可能会容易理解些。演员必须在瞬间抓住提示，他们也在其他方面相似于这些勤奋的人们。诚然，对他们来说，“钉钉子是真正的钉钉子，同时又什么都不是”——只要这是角色的一部分。他们研究这个角色，只有糟糕的演员才会忘词或忘掉动作。然而，对于俄克拉荷马剧团的成员来说，角色就是他们的早期生活；因此也是这个自然剧院的本质。演员得到了拯救，但卡尔在阳台上默默观看的那位书生却没有得救，“翻着书页，偶尔在另一本书里查找什么，而且总是飞快地把那本书拿起，常常在笔记本中记些什么，而且在写字时总是把脸惊人地贴近那张纸。”

卡夫卡对以这种方式再现姿态并未感到厌烦，而是惊人地始终如一。K 被正确地拿来与好兵帅克相比较；一个对一切都感到惊奇，另一个则对什么都无所谓。电影和照相术的发明在一个人与人相互异化达到最大程度的时代里到来，人与人之间相互介入的关系成了他们惟一的关系。实验证明，人没有识别出他自己在屏幕上的走动或留声机里的声音。这种实验主体的境遇就是卡夫卡的境遇：正是这一点指点他学习，在学习中，他可能遭遇亲身经验的碎片，仍然在那个角色语境之内的那些碎片。他可能会像彼得·施莱米尔抓住他所卖掉的影子那样抓住失去的姿态。他可能理解自己，可那需要付出多么大的努力啊！那是从忘却的国度吹来的暴风雨，而学习则是与暴风雨搏斗的骑兵。于是，角落里的乞丐开始了走向过去的旅程，为的是在逃亡国王的形象中捕捉到自身。这次足以持续一生的旅行与生命相对应，生命太短，不足以进行一次旅行——“……直到一个人脱掉马刺，因为根本没

有马刺，扔掉缰绳，因为根本没有缰绳，几乎看不到前面的土地，而视其为被刈平的一片荒野，而马的头颈已经无影无踪了。”这是关于蒙恩骑士的幻想的实现，他在一次无拘无束的、愉快的旅行中策马驱向过去，已经不再是那匹奔驰的马的负担了。而受诅咒的是绑缚在那匹老马身上的骑士，因为他为自己确立了未来的目标，即便那目标只与煤窖一样近——让他那匹畜牲见鬼去吧，让他们两个统统见鬼去吧。“坐在皮套上，双手扶着把手，以这种最简单的马鞍，我艰难地推动着自己的身体走下楼梯；但一下楼梯，那皮套便又绝妙地、绝妙地上升了；平躺在地面上的骆驼再也不会像在骑手的驱赶下潇洒地抖动着站立起来了。”既没有无望的前景，也没有骑手于中永远消失的“冰山”景色。从“死亡的最低谷”吹来了对他有益的风，这种风也常常从卡夫卡作品中的史前世界吹来，也吹动了狩猎者格拉库斯的小船。“神秘和牺牲，希腊人和野蛮人，”普卢塔克写道，“书本上说一定有两种基本本质，和两股对立的力量，其中一个直指前方，而另一个则逆向行进。”逆向的是学习的取向，它把生存变成书写。教师是布塞弗勒斯，那位“新律师”，没在强大的亚历山大的陪伴下就原路折回了——这意味着他已经摆脱了凶猛的征服者。“他的两侧自由了，不再受到骑手臀部的蹂躏了，在远离亚历山大战场的喧嚣的静悄悄的油灯下，他读着、翻动着那些古书的书页。”

沃纳·克拉伏特曾对这篇故事予以阐释。在详细分析了文本的每一个细节后，克拉伏特指出：“文学中对神话进行全面、有力、深透之批评者莫过于此。”据克拉伏特言，卡夫卡并没有使用“正义”的字眼，然而他的神话批判的出发点恰恰是正义。但是，一旦我们到达这一点，我们就可能就此止步，而有误解卡夫卡的危险。真的可以诉诸法律而与冒正义之名的神话相对立吗？不，作为法律学者，布塞弗勒斯忠实于他的出身，只不过他看来并不实践法律——在卡夫卡看来，这对布塞弗勒斯和法律也许都是新鲜事儿。被研究而不被实践的法律已经不再是正义之门了。

正义之门是学习。然而，卡夫卡不敢为这种学习许下传统为研究摩西五经许下的那些诺言。他的助手们是已经失去了祈祷房的教堂司事，他的学生们是已经丢掉了《圣经》的门徒。现在，在他们“无拘无束的、愉快的旅行”中已经没有什么支持了。然而，卡夫卡已经发现了他的旅行规则——至少有一次他成功地把那令人喘不过气来的速度与缓慢的叙述步伐统一起来了，这也许是他一生的追求。他在一篇小散文中表达了这一点，这是他最完美的创作，不仅仅因为这是一篇阐释。

“多年来，桑丘·潘扎为打发那些无聊的夜晚讲了那么多行侠仗义的冒险传奇，使他的魔鬼从他那里得到如此的消遣，致使这位他后来称作唐·吉诃德的魔鬼能够自由地取得他那些最疯狂的然而却缺乏预定目标的战绩，桑丘·潘扎本身曾被当作那个目标，但他可以毫不夸张地说他从未加害于人。桑丘·潘扎是一个自由人，也许是出于责任感而追随唐·吉诃德进行哲学的圣战，所以直到生命的终止始终享受巨大和有益的娱乐。”

桑丘·潘扎，一位镇定的小丑和笨拙的助手，打发他的骑手冲锋陷阵；布塞弗勒斯活过了他的骑手。不管是人还是马，这都已无关紧要，只要能把背上的包袱甩掉的话。

（陈永国　译）



三

语言/翻译/叙事



论语言本身和人的语言*

(1916)

对人类思维活动的任何一种表达均可理解为一种语言，而这样的理解处处都以一种真正的方法提出新的问题。讨论音乐和雕塑的语言、讨论与那些德文或英文的法律判断语言无任何直接关系的关于正义的语言、讨论并非技术人员专用的技术语言，这都是可能的。这种语境下的语言是指技术、艺术、司法或者宗教等相关学科中固有的倾向，即倾向于传达思想内容。总之，对思想内容的所有传达都是语言，词语传达仅仅是人类语言的一种特殊情况，是司法、诗歌或者任何支撑语言或以语言为基础的事物的一种特殊情况。在这种或那种意义上，语言总是内在于人类思想表达的所有领域。然而，语言的存在不仅仅与所有领域的人类思想表达是共存的，而且与整个大千世界也是共存的。在有生命或者无生命的自然界，没有任何事实或者事物不以某种方式参与着语言，因为任何一种事物在本质上就是传达其思想内容。"语言"一词的这种用法绝不是隐喻上的。我们不能想像任何事物不在其表达中传达其思想本质，这种思考极其有意义；意识明显地（或者事实上）在各种程度上与这样的传达息息相关，但是，这不能改变这个事实，即我们不能想像在任何事物中语言的总体缺场。与语言全然无关的存在是一种理念；但是，这种思想在理念王国内

* 本文作于1916年；本雅明在世时并没有发表。爱德蒙·杰夫科特英译。

毫无结果，这个王国的边界限定着上帝的理念。

这里，我们所坚信的一切是所有表达都归结为语言，只要表达是对思想内容的传达的话。就其总体最深层的本质而言，表达当然只能理解为语言。另一方面，为了理解一个语言实体，总是有必要探讨语言实体是哪一个思想实体的直接表达。也就是说，以德语为例，它绝非对所有事物的表达，尽管在理论上说，我们能通过它表达一切事物。德语只是对在该语言中传达它自身的所有事物的直接表达。这个“它自身”是一个思想实体。因此，以语言传达自身的思想实体不是语言自身而是区别于语言的某种事物，这一点是显而易见的。一个事物的思想实质恰恰在于其语言——被当作假说的这个观点是个巨大的深渊，所有语言学理论都可能堕入其中，不堕入深渊就是它的任务。把思想实体与它赖以传达的语言实体区别开来，是任何语言理论研究的第一阶段；这一区别似乎不容置疑，它甚至就是思想存在和语言存在之间频频被断言的特性，这个特性构成了深奥的悖论，“逻各斯”一词的模糊性就表达了这种属性。然而，这个悖论作为一种解决方案处于语言理论的中心位置，但它毕竟是一个悖论，并且即便是在语言理论的端倪，也依然是无法解决的。

语言传达什么呢？语言传达符合它的思想存在。这个思想存在基本上是在语言之中而非通过语言传达自身。因此，如果这意味着某人通过这些语言交流的话，语言就没有言说者。思想存在于语言之中而非通过语言传达自身，这意味着它不是与语言存在外在地同一。只要思想存在能够传达，它就与语言存在是同一的。在思想实体中能传达的是其语言实体。因此，语言传达事物具体的语言存在，而是事物的思想存在，只要这直接包含在事物语言存在之内，只要它能够被传达。

语言传达事物的语言存在。然而，这个存在最清楚的表达形式就是语言自身。因此，“语言传达什么”这一问题的答案就是“所有语言都传达自身”。例如，这盏灯的语言传达的不是灯（因

为只要灯的思想存在是能够传达的，它就不会是灯自身）而是语言—灯、传达的灯、表达的灯。因为语言中的情形是这样的：所有事物的语言存在就是它们的语言。理解语言理论依靠的是对这个命题加以清晰表达，甚至清除同义反复现象。这个命题是没有同义反复的，因为它意味着“在思想实体中能够传达的是其语言”。一切都依靠这个“是”字（等同于“直接就是”）。——并不是说语言显现最清晰的东西就是思想实体中所要传达的事物，比如人们所说的“过渡”情形；而是说这种传达能力就是语言自身。或者：思想实体的语言正好就是在语言中可以传达的思想实体。思想实体中能够传达的无论是什么，在这个思想实体中它传达自身。这表示所有语言传达自身。或者更确切地说，所有语言在自身中传达自身；在最纯粹的意义上，它是传达的“媒介（medium）”。中介（mediation）就是所有思想传达的直接性，是语言学理论的基本问题。如果有人愿意称这种直接性为魔力，那么，语言的首要问题就是它的魔力。同时，有关语言魔力的观念是另外一回事：无限性。这对于其直接性是有条件的。恰恰是因为什么都不是通过语言来传达的，在语言中传达的一切不能外在地受限制或约束，因此，所有语言包含着自己无可比拟的、独一无二地被建构的无限。其语言存在而不是言语内容界定其前沿。

事物的语言存在是它们的语言；这个命题应用于人类就意味着：人类的语言存在就是他的语言。这表示：人类在语言中传达自己的思想存在。然而，人类的语言靠词语来言说。因此，人类通过命名所有其他事物来传达自己的思想存在（只要它是能够传达的）。但是，我们知道命名事物的任何其他语言吗？我们除了人的那种命名语言之外一无所知，这是不应该被接受的，因为这不真实。我们仅仅了解人的命名语言，舍此便对命名的语言一无所知；将命名的语言等同于语言自身就是剥夺语言学理论的最深刻的见解。——因此，人类的语言存在就是为事物命名。

为什么要为事物命名？人类向谁传达自身呢？——但是，应

用于人类与应用于其他传达（语言）时不是同一个问题吗？灯向谁传达自身呢？是向山吗？是向狐狸吗？——这里的答案是：向人类。这不是拟人。这个答案的真理在人类知识 [Erkenntnis] 中或许也在艺术中显示出来。此外，如果灯、山以及狐狸没有向人传达自身，人类怎么会给它们命名呢？他为它们命名；他通过为它们命名传达自身。人类向谁传达自身呢？

在回答这个问题之前，我们必须再次询问：人类是怎样传达自身的呢？一种深刻的差异将要促成，一种选择将要呈现，面对它们，肯定要暴露出一个对语言内在的误解。人类是通过给予事物的名称来传达自身的吗？或者是在那些名称中传达的吗？答案就在这些问题的似非而是的本质中。如果认为人类通过名称传达其思想存在，那就不能假定他传达的就是他的思想存在，因为这不是通过事物的名称发生的——即通过他用以指代一个事物的词语。同样，如果支持这样一个观点，那就只能假定人在向其他人传达事实的话题，因为那是通过他用以指代一个事物的词语发生的。这个观点是资产阶级的语言概念，它的无价值和空洞在跟随其后的一切中越来越清楚。它支持传达的手段是词语，是它的客观事实的内容，而且接受者是一个人。而其他的语言概念则不了解传达的手段、客体及接受者。它意味着：人类思想存在以名称向上帝传达自身。

在语言王国里，名称是语言自身的内在本质，它将此作为其惟一的目的和无可比拟的深奥含义。名称就是语言自身通过它并于其中绝对地传达自身。在名称中，传达自身的思想实体就是语言。如果传达中的思想存在是绝对的整体中的语言自身，惟此才是名称，惟名称才是如此。因此，名称作为人类语言的财富证实了这一事实，即语言自身就是人类的思想存在；只是因为这个理由，在所有的思想实体中独有这种人类的思想存在才是能够毫无保留地传达的。人类语言与事物的语言之间的差别便是以此为基础。但是，因为人类的思想存在是语言自身，他不能通过语言传

达自身，而只是在语言中传达自身。作为人类的思想存在，语言的这个彻头彻尾的总体性的精萃就是名称。人类是命名者；我们以这一点认识到纯粹的语言通过他得以言说。只要整个自然传达自身，它就是在语言中传达自身，因而最终在人身上传达自身。因此，人类是自然的主人，能给予事物以名称。只有通过事物的语言存在，他才能超越自我，获得事物的知识——在名称中。当万物从人类那里得到名称时，上帝才完成了创造，从人类那里语言自身在名称中言说。人类能把名称叫做语言中的语言（假如这个属格不是指手段的关系而是指媒介的关系），并且因为他在名称中言说而当然地是语言的言说者，而且正是由于这个原因，人类才是它惟一的言说者。将人称做言说者，（然而，《圣经》明确把言说者说成是命名者："人怎样命名各种各样活生生的造物，就要怎样称呼它们"）很多语言都包含着这个形而上的真理。

然而，名称不仅是语言的最后言说，而且是语言的真实称呼。因此，在名称中出现了语言的基本法则，根据这个法则，表达自我与对其他一切事物的言说就意味着是相同的。语言和语言中的思想实体在语言中只单纯表达自身，语言在名称中——在语言的普遍的命名中——言说。因此，在名称中语言彻底的总体性作为完全能够传达的思想实体以及语言广泛的总体性作为普遍传达的（命名的）实体都达到了极致。根据语言传达的特性、普遍性，语言是不完整的，无论什么情况下，从语言中言说的思想实体在它整体结构中不是语言的——即，不是可以传达的。人类自己有一种语言，它在其普遍性和彻底性中都是完整的。

根据这一点，现在可以问一个问题而不致于造成观念混乱，这个问题虽然具有最高深的形而上的重要性，但能首当其冲地作为一个术语明确提出来。这就是，思想存在——不仅是人的思想存在（因为那是必要的），而且还是各种事物的思想存在；因而是思想存在自身——根据语言学理论的观点能够描述为语言的本质。如果思想存在同一于语言存在，那么一个事物依照其思想存在就

是传达的媒介，并且于其中被传达的——根据它的中介关系——恰恰是这个媒介（语言）自身。因此，语言就是事物的思想存在。所以在其肇始就要求思想存在是能够传达的，或者更确切地说，被放在能够传达的范围之内，而且只要思想存在是可以传达的，事物的语言存在与思想存在同一这一论点在其“只要”的范围内就成为同义反复。像语言内容这样的事物存在；作为传达，语言传达思想实体——本质上可以传达的一些事物是没有的。语言之间的差别就是媒体之间的差别，这些差别是按信息密度来区分的——即，逐步区分的；这既有关于传达（命名）的密度，也有关于传达的可传达方面（名称）的密度。这两个领域仅在人类的名称一语言中明确区分而又是互相关联，它们是自然而然地、永久地相互关联的。

对于语言形而上学而言，仅知道等级差别的思想存在与语言存在的等同产生了思想存在的程度不同的分级。在思想存在自身之内发生的这个分级不能再包含于任何更高的范畴之中，因此通过各种程度的实在或者存在导致了所有存在的分级，不论是思想存在还是语言存在，正如关于思想存在的经院哲学已然熟谙的那样。然而，思想存在与语言存在的等同对于语言学理论是形而上的、极其重要的，因为这一等同促成了这个概念，它不断地将自己擢升至语言哲学的中心并与宗教哲学构成了最亲密的联系，好像是出于自觉自愿。这就是启示的概念。——在所有语言构成中，在被表达的和可以表达的一切与不能表达的和未被表达的一切之间爆发了一场冲突。只要考虑到这场冲突，立刻就能从不能表达之物的角度看到最后的思想实体。现在，在思想存在与语言存在的等同之中，二者之间比例关系逆转的观念显然遭到驳斥。后面的这个观点是这样展开的：思想越是深刻（即越实在、真实），就越是不可表达、未能表达，然而，它与上面提出的等同关系是一致的，这个等同关系使思想与语言之间的关系完全明确下来，因此，在语言学上最为实在的（即最为确定的）表达就是在语言学

上最为全面和确定的；一言以蔽之，最宜表达的同时又是纯粹的思想。然而，假如启示的概念将这个词的不可侵犯性作为思想存在的神性惟一的、充分的条件和特点，而且思想存在的神性就是在这个词中表达的，那么，这恰恰是启示的概念所揭示的一切。宗教最高深的思想区域同时又是（在启示概念中）惟一的一个肯定能够表达的区域。因为它在名称中被言说并把自己表达为启示。然而，这也使人注意到只有最高深的思想存在才依靠人以及人类的语言，正如在宗教中出现的那样。然而，包括诗歌在内的艺术作为一个整体并不依靠语言精神的终极本质，而是依靠各种事物中、甚至臻于巅峰的美的语言精神。哈曼说，“语言自始至终每一个字母都是理性和启示之母”。

语言自身在诸事物自身中并未完全表达。这一命题有双重含义，比喻的和字面的含义：事物的语言是不完美的，它们是无声的。事物被语言的纯形式规则——即声音——所否定。它们可以通过或多或少的物质共性相互传达。这个共性是直接的、无限的，就像每一种语言都传达一样；这个共性是有魔力的（因为也有物质的魔力）。人类语言的无可比拟的特点就是它与事物有魔力的共性是非物质的、纯思想的，这个共性的象征是声音。《圣经》表达了这一象征性的事实，它记载道，上帝向人吹了口气，这同时也是生命、思想和语言。

下面关于语言性质的思考是以《创世记》第一章为基础的，但这样做既不是阐释《圣经》，也不是把《圣经》看做对客观真理的揭示，而是为了发现《圣经》文本中出现了什么样的语言性质；并且，对于这个命题《圣经》是惟一从一开始就是不可或缺的，因为当前的争论将语言假定为一个终极的现实时主要是遵循《圣经》，这个现实只有在不可解释的和神秘难测的显示中才是可以感知的。《圣经》把自己当作一种启示，必然要演化出基本的语言事实。——《创世记》故事的第二种译本讲述上帝向人吹了一口气，也揭示人是用泥土做成的。在整个《创世记》故事中，只提到一

次造物主表达其意愿的材料，然而，这次创造无疑被认为是没有中介的创造。在《创世记》的第二个故事中，造物主并不是通过词创造的：上帝说了——就有了。但是，这个人不是从这个词中创造的，而是被赋予语言的天赋并因此提升于万物之上。

然而，在创世行为中这次不同寻常的革命是有关人类的，被明白无误地记录在《创世记》的第一个故事中；在一个大相径庭的语境中，这次革命以相同的确定性保证了起源于创世行为的人与语言之间的特殊关系。在第一章中，创世行为的多重节奏建立了一种基本的形式，从这种形式中，创造人的行为发生出现了重要的歧义。的确，这篇经书无一处明确提及人或者自然与创造他们的材料之间的关系；于是遗留下这样一个问题，即“就有了”几个词是否直观地展现了用材料来创造；但是，用以完成创造自然（见《创世记》第一章）的节奏是：要有——就有了（创造了）——他称……为。在独特的创造行为（《创世记》1：3和1：11）中，只出现了“要有”几个词。在这“要有”与“他称……为”几个词中，这一行为的始末每一次都出现了创造行为与语言之间深刻清楚的联系。它以创造性的万能的语言开始，在结尾处语言似乎同化了被创造的东西，并给它命名。因此，语言既是创造性的又是完成了的创造；它是词语和名称。在上帝那里，名称是创造性的，因为它是词语；上帝的词语是认知的，因为它是名称。“他看到它是有益的”——是他已经通过名称认知它。名称与知识的绝对关系仅仅存在于上帝身上；只在那儿有名称，因为名称内在地与创造性词语、知识的纯媒介相同一。这意味着上帝以各种名称使事物成为可知的。然而，人根据知识来命名事物。

在创造人的过程，创造自然的三重节奏被一个全然不同的顺序所替代。因此，在这个顺序中语言有着不同的意义：创造行为的三位一体于此得以保存，但是，恰恰在这一对应中，分歧在三重的“他创造了”（见《创世记》1：27）的行为中是更引人注目的。上帝不是用词语创造了人，也没有为他命名。他不希望人从

属于语言，但是上帝在人身上安置了语言，语言无偿地为他承担了创造之媒介的作用。上帝把创造的能力留给了人的语言，然后就休息了。这种创造力，消除了神圣的实在之后，就成为知识。在同样的语言中，人是认知者，而上帝是创造者。上帝按自己的形象创造了人；他按照造物者的形象创造了求知者。因此，需要解释这一命题，即人的思想存在就是语言。上帝的思想存在是语言，创造发生于语言之中。创造发生于词语之中，而且上帝的语言存在就是词语。所有人类语言仅仅是词语在名称中的反映。名称与词语之间和知识与创造之间，都相去甚远。所有人类语言的无限性本质上总是有条件的和分析性的，相比之下，神的词语的无限性绝对是无条件的和创造性的。

这种神圣词语的最深奥意象，人类语言最紧密地参与纯词语的神圣无限之中的那一点，即人类语言不能变为有限的词语和知识的那一点，就是人类的名称。专有名称的理论就是有限语言和无限语言之间的边界理论。所有存在中，人是惟一给自己的种类命名的存在，同时也是上帝惟一没有命名的存在。也许是大胆妄为，但在这样的语境下完全可以提到《创世记》第二章第二十节的第二句：那个人给所有事物命名，“只是那人没有遇见配偶帮助他”。亚当一接受他的妻子就给她命名。（在第二章叫她女人，第三章叫她夏娃）父母通过命名把子女献给上帝；他们的命名不符合——在形而上的意义上而不是在语源学意义上——任何知识，因为他们为新生儿命名。严格地讲，名称不必（在语源学含义中）与任何人对应，因为专有名称是人类声音中的上帝的词语。上帝以此保证了每个人的创造活动，从这个意义上说，人自己就是创造性的，名字即命运（无疑常常是正确的）这个观点中的神话智慧就表达了这一点。专有名称是人与上帝的创造性词语的共享之物。（然而，这并不是惟一的；人掌握了与上帝的词语更深层次的语言共性）通过词语，人与事物的语言联系起来。人类的词语是事物的名称。从此，它就不再像资产阶级语言观所坚持的那样

是可想像得到的，词语与事物的联系是偶然的，是某个传统认可的事物的符号（或者对事物的认识）。语言从不给予纯粹的符号。然而，神话语言学理论对资产阶级语言学理论的拒斥同样也依靠一种误解。根据神话学理论，词语就是事物的本质。那是不正确的，因为事物本身并没有词语，它是创造于上帝的词语，并通过人类的词语在其名称中予以把握的事物。然而，事物的知识不是自然的创造；它不是出现于创造的完全没有限制的和无限方式中的语言。更确切说，人给予语言的名称依赖于语言是如何向他传达的方式。在名称中，上帝的词语不再是创造性的；部分地变得善于接受，即使对于语言也是善于接受的。因此，充实之后的词语旨在产生事物自身的语言，从语言那里，在自然的无声魔力中，上帝的词语无声地闪烁着光芒。

由于观念和自发性，语言才有自己的词语，这个词语也应用于名称中无名的概念，因为只有在语言王国中，在这种独一无二的联合中，才能发现二者。这是将事物的语言翻译为人类的语言。有必要在语言学理论最深的层次上建立翻译的概念，因为语言以一切方式被处理为一种事后的思考，影响非常深远，非常有力，正如偶然发生的那样。认识到每一种发展了的语言（上帝的词语是个例外）可以被看做对所有其他事物的翻译时，翻译就获得了全部意义。正如前面提到的，通过这个事实，即语言之间相互关联就像语言与有各种各样信息密度的媒介的关系一样，建立了各种语言之间的相互转译性。翻译就是通过持续的转换由一种语言向另一种语言移位。翻译是通过持续的转换而进行的，不是通过抽象的特性和相似性区域而进行的。

把事物的语言翻译为人的语言不仅仅是将无声的翻译为有声的；而且也是将无名称的翻译为有名称的。因而也是将不完善的语言翻译为更完善的语言，这必然要增加一些东西，即知识。然而，上帝保证了这种翻译的客观性。因为上帝创造了万物；事物中的创造性词语就是认知名称的起源，正如上帝造物之后最终也

给每件事物命名。但是，在上帝那里这个命名显然只是表达创造性词语和认知名称的特性，而不是首先解决上帝特意分配给人本身的任务：对事物命名。在接受未加言说的事物的无名称的语言并通过名称转变成声音的过程中，人执行了这个任务。如果人的名称－语言和事物无名称的语言不是在上帝那儿相互联系，不是从相同的创造性词语中——在事物中成为魔力沟通的内容的交流，在人类中成为福祉无限的思想中的知识语言和名称——释放出来，这个任务就不能解决。哈曼说，“人类最初听到的、亲眼看到的、亲手摸到的一切都是活生生的词语；因为上帝就是词语。语言以他口中和心中的词语为发端，就像孩子的游戏一样自然、真实、简单。”弗里德里希·缪勒在《亚当最初醒来和最初欢乐的几夜》(*Adams erstes Erwachen und erste selige Nachte*)这首诗中让上帝唤起人在这些词语中的命名：“用泥土做成的人走近；在凝视中，通过词语愈加完美。”观照与命名之间的结合暗示将事物（动物）的无声向人的词语－语言传达，人的词语－语言在名称中接受事物。在同一首诗中，他表达了只有赖以创造万物的词语才能使人给万物命名，在动物的诸种语言中、于想像中传达自身，即使是无声地传达，以允许人来命名万物：上帝依次给予每一动物一个符号，于是，它们在人面前被命名。因此，在符号的想像中以近乎高尚的方式传达了无声的创造与上帝语言的共性。

因为在万物的存在中未加言说的词语不免极其缺乏人类知识中的命名词语，因为后者必然缺少上帝的创造性词语，所以就存在着人类语言的多样性。事物的语言可以仅通过翻译变成知识和名称的语言——多种多样的翻译、多种多样的语言——人一旦从伊甸园堕落，就仅仅知道一种语言。（诚然，依照《圣经》，只能以后再谈被驱逐出伊甸园的结果）人在伊甸园中的语言一定是一种完美的知识，然而以后所有知识再次在语言的多样性中被无限地区分开来，事实上作为在名称中的创造已经在一个较低的层次上被迫将自身区分出去。连智慧树的存在不能掩盖这样一个事实，

即伊甸园的语言已全然是认知性的。智慧树上的苹果必然要传授知识。但在第七天，上帝已然利用创造的词语认知到了，并且上帝知道它就是善。蛇引诱人获取的知识，即善与恶的知识，是无名称的，在最深刻的意义上是徒劳无功的，恰恰这种知识成为伊甸园状态所知的恶自身。善与恶的知识放弃名称；它是一种外在的知识，是创造性词语尚未创造的开端。名称在这种知识中自行走出来：堕落标志着人类词语的诞生，在人类词语中名称不再完好无损地存在着，人类词语走出名称一语言，知识的语言，从我们可以称之为它自己内在的魔力的一切中走出来，使之确实变为有魔力的，就像是外在地有魔力的一样。词语必须传达一些事情(而不是它自己)。语言精神真正的堕落存在于那个事实中。词语就是外在地传达一些事物，就像明显是对上帝直接的、创造性的词语——明显是通过间接的词语——的拙劣模仿，就像是处于人与词语之间的语言快乐的亚当精神的衰败。因为在现实中存在着一个基本的同一性，即合乎蛇的许诺，可以把握善与恶的词语和外在地传达的词语之间的同一性。事物的知识存在于名称之中，然而善与恶的知识在克尔凯廓尔使用的深刻含义上就是“空谈”，并且仅仅把握一种净化和提高，因此，夸夸其谈的人，即有罪的人曾经屈服于此。诚然，判断词语直接把握善与恶。它的魔力不同于名称的词语，但是有同等的魔力。这种判断词语将最初的人驱逐出伊甸园；人自己根据亘古不变的法则唤醒判断性词语，按照这一法则，这种判断性词语把自己的唤醒当作惟一而且是最深重的罪孽来惩罚。在堕落的过程中，名称的永久纯粹性遭到破坏，因而判断性词语的更坚定的纯粹性就产生了。对于语言的基本构成，堕落有三重意义(除其他意义之外)。在走出更纯粹的名称语言过程中，人把语言作为一种途径(即对他不相称的知识)，因此，无论如何一部分也可当作一个单纯的符号；后者导致语言的多元性。第二个人的堕落破坏了名称的直接性，在赎回破坏的直接性时产生了新的直接性：判断的魔力不再怡然地依靠自己。也许可以姑

妄称之为第三种意义的抽象能力，是语言精神的一种禀赋起源于人的堕落。这是因为不可命名的、无名的善与恶处于名称语言之外，名称语言恰恰滞留在这个问题造成的深渊中。然而，有关现存语言的名称只提供具体因素植根于其中的土壤。但是，语言的抽象因素——也许我们可以猜测——植根于判断语言中。能够传达的抽象的直接性（然而，它是语言学的根源）存在于判断之中。

如果整个自然被赋予语言（尽管“赋予语言”比“使之能够言说”更加意味深长），它就会开始痛惜。这个命题有双重含义。首先，它是指自然会痛惜语言自身。无言（speechlessness）：那是自然的巨大悲哀。（为了弥补自然的悲哀，人的生活和语言——当然不仅仅是诗人的生活和语言——就在本性之中）其次，这个命题是指自然会痛惜。然而，痛惜是语言最平淡无奇、无力的表达。它仅仅包括感官的气息；哪里有植物的婆娑摇动，哪里就有痛惜。因为自然是无声的，自然悲恸不已。然而，颠倒这个命题甚至进一步引发自然的本质：自然的悲哀造成她的无声。在所有的悲哀中存在着对无言的最深的倾向，这个倾向远非无能力或偏离传达可以比拟。悲恸着的自然感受到被不可知的事物完全了解的自身。被命名——甚至在命名者如神般无限欢乐时——也许总是保留着悲恸的一种暗示。但是，不是根据这个快乐的各种名称的伊甸园语言（paradisiacal language），而是根据成百上千种人的语言来命名，在这些语言中名称已然枯萎，按照上帝的旨意，却拥有万物的知识，这多么令人感伤啊！万物除了在上帝那儿就没有专有名称。因为上帝在其创造性的词语中点化它们成形，以它们专有的名称称呼它们。然而，在人的语言中，它们被滥加名称。在人类语言与事物的语言的关系中，存在着可以被粗略描述为“滥加名称”的事物——即所有感伤和（从该事物的角度而言）所有刻意哑言的最深刻的语言学原因。滥加名称作为感伤的语言存在指向另一种奇特的语言关系：过于精确，它在人类言说者的各种语言之间的悲剧性关系中得到公认。

世间存在着雕刻、绘画、诗歌的语言。正如诗歌的语言，如果不是独一无二的话就是部分地建立在人类名称语言之上，雕刻或者绘画的语言建立在某些事物-语言之上，这是可以想像得到的；在雕刻或者绘画的语言中，我们发现事物的语言——尽管仍在同一范围内——被译为非常高级的语言。这里，我们关心无名、无声的语言，由内容产生的语言；这里，我们应该记起在传达中

事物之间的物质共性。

此外，种种事物的传达将这个世界理解为一个未被分割的整体，当然是相通的。

为理解各种艺术形式，尝试将艺术形式全部领会为语言并且寻求与自然语言的联系是不无裨益的。范例得自有声范围，因而是恰当的，它就是歌曲与鸟的语言之间的亲合关系。另一方面，艺术语言只有在与符号学说最深刻的关系中才能理解，这是必然的。没有后者，任何语言哲学都仍然是一盘散沙，因为语言与符号之间的关系（其中，人类语言与写作之间的关系仅提供一个非常特殊的例子）是固有的、基础的。

这就提供了一次机会来描述另外一个对立，这个对立遍及语言的整个领域，与前面提到的较为狭义的语言和符号之间的对立有着重要的关系，当然语言绝非必然偶合。因为语言在任何情况下不仅仅传达可以传达的事物，同时也是不可传达的事物的象征。语言的这一象征方面与它和符号的关系相连，只不过延伸得更为宽泛——例如，某些有关名称和判断的方面。那些方面不仅有传达的功能，而且极可能有一个紧密相连的象征功能，这里至少没有明显地涉及到这个功能。

因此，这些思考给我们留下了一个精确提炼的语言概念，尽管它也许仍旧是一个不完善的概念。一个实体的语言是其思想存在赖以传达的媒介。这一未曾中断的传达的流动贯穿整个自然，从最低的存在形式到人、从人到上帝。人通过他给予自然和（在专有的名称中）他自己的种类的名称向上帝传达自己；根据从自然那里接受的传达，给自然命名，因为整个自然也充满了无名的未曾言说的语言，上帝创造性词语的余物，它作为认知名称保留在人身上，作为悬而未决的判断凌驾于人之上。自然的语言可以比作一个秘密口令，每一位士兵以自己的语言传给下一位士兵，但是口令的意义就是这位士兵的语言自身。所有比较高级的语言都是对低级语言的翻译，上帝的词语极其清晰地展示最终的意义，正

是这一运动的统一性组成了语言。

（王广州　译）

翻译者的任务

（1921）

在欣赏一部艺术作品或一种艺术形式时，对接受者的考虑从来都证明不是有效的。不仅仅是对某一特殊公众或其代表的指涉是误导的，甚至“理想的”接受者这一概念在对艺术的理论思考中也是有害的，因为它所假定的一切就是这样一个人的生存和本性。艺术以相同方式假定人的物质和精神存在，但在任何艺术作品中都不关心他对作品的专注。任何一首诗都不是有意为读者而写的，任何一幅画都不是有意为观者而画的，任何一首交响乐都不是有意为听众而作的。

翻译是有意为不懂原文的读者而作的吗？这似乎充分的说明了这样一个事实，即译文和原文在艺术领域中具有相当不同的地位。此外，这似乎是再一次阐述“同一事情”的惟一可想像的理由。那么，一部文学作品“说”什么呢？它传达什么呢？它几乎没有什么可以“告诉”理解它的人。它的本质属性不是交流或传达什么信息。然而，任何旨在发挥传达功能的译文都不能传达什么，而只能交流——因此是非本质的。这是糟糕的翻译的标志。但是，难道我们不是普遍把文学作品中超越理解能力之外的东西——甚至连一个糟糕的翻译者也会承认这是其本质属性——看做是高深莫测的、神秘的、“诗意”的吗？难道这不是一位翻译者——只要他也是一位诗人的话——所要再生产的吗？实际上，这就是低级翻译的另一个典型特征的起因，我们因此可以把这种低

级的翻译定义为对非本质内容的不准确传达。无论何时，只要翻译是为了服务于读者，它就表明这一点。然而，如果它是有意为读者而作，同样的道理也适用于原作。如果原作不是为读者的缘故而存在，那么，怎样才能在这个前提的基础上理解译文呢？

翻译是一种形式。要把它理解为一种形式，我们必须回溯到原作，因为控制译文的法则在原作之内，包含在原作的可译性（translatability）问题之内。一件作品是否可译的问题具有双重意义。或：是否能在作品的读者的总体性中找到胜任的翻译者？或更贴切地说：它的本质是否适于翻译，因此，仅就这种形式的意义来说，而要求翻译？原则上，第一个问题只能偶然地断定，而第二个问题则是逻辑上确证的。只有肤浅的思考才会否认后一个问题的独立意义，并声称二者具有相同的含义。应该指出，在对这种思考的拒绝中，某些对应概念，如果从一开始就没有专门用于人的指涉的话，那就保留了它们的意义，也可能保留了它们最重要的含义。比如，人们可以谈论难以忘怀的生活或时刻，尽管所有的人都已经忘掉了它。如果这样一种生活或时刻的本质要求它必须被忘掉，那么，那种断言所意味的就不是一种虚假，而只是人们没有履行的一个主张，或许也是对这个主张确实得以履行的一个领域的指涉：上帝的记忆。类比之下，即便人们证明不能翻译语言的创造，但还是应该考虑一下语言创造的可译性。就翻译的严格概念而言，它们在某种程度上真的是不可译的吗？在这个意义上，应该提出有些语言创造的翻译之必要性的问题。因为这种思想是合理的：如果译文是一种形式，那么，可译性就必然是某些作品的一个本质特征。

可译性是某些作品的一种本质特征，这不是说对于正在被翻译的作品本身是本质的；而意味着原文中固有的某种特殊含义在可译性中自行展示出来。显而易见，任何译文，不管多么优秀，与原文相比都不具有任何意味。然而，它确实由于原文本质的可译性而最接近于原文；事实上，这种关联更加紧密，因为它不再对

原文具有任何重要的意义。我们可以将此称作一种自然的关联，或更明确地说，是一种必不可少的关联。正如生命的各种显示与生命的现象紧密关联而对生命没有什么意义一样，译文缘出于原文——与其说缘自其生命，毋宁说缘自其来世的生命。因为译文比之原文而晚到，又由于重要的世界文学作品在其发源的时代都没有发现它们选中的译者，所以，它们的翻译便标志着它们持续生命的阶段。艺术作品中生命和来世生命的观点应该以完全无隐喻的客观性来看待。甚至在狭隘的偏见中，也有一种暗示，即生命并不仅仅局限于有机形体性。但这不可能是把它的领域扩展到灵魂虚弱的权杖之下的问题，如费希纳曾努力尝试过的，或相反，把它的定义建立在更少具包容性的动物本能因素之上，如只是偶尔才标志着生命特点的感觉。只有在拥有自身历史的、而且不仅仅是历史背景的每一事物都被给予生命的情况下，才能给生命的概念以公正的对待。归根结底，生命的范围是从历史的视点而非从自然的视点来决定的，更不是由感觉和灵魂这种脆弱的因素所决定的。哲学家的任务包括通过更具包容性的历史的生命来理解全部自然生命。而事实上，艺术作品的来世生命不是比生物的来世生命要容易识别得多吗？伟大艺术作品的历史讲述它们从以前模式中的繁衍，它们在艺术家所处时代的实现，以及在以后的世代里原则上属于它们的永恒的来世生活。这最后一点显示的地方，就叫声望。在生存的进程中，当一部作品到了闻名遐迩的时候，不纯粹传达主题的译文便开始问世。因此，与不称职的翻译者的主张相反，这种译文与其说符合作品的需要，毋宁说作品由于译文而得以存在。在译文中，原作的生命获得了最新的、继续更新的和最完整的展开。

随着一种特殊和高级生命形式的展开，这个过程也受到一种特殊的、高级的目的性所制约。生命与目的性之间的关系，看似明显然而却几乎超越智力的掌握，只有在生命的所有个别目的性所趋向的终极目的不是在其自身领域而是在更高的领域里得以探

讨时，才显示自身。生命的一切目的性显示，包括其自身的目的性，归根结底不在于生命，而在于生命本质的表达，在于其含义的再现。因此，翻译最终为满足我们的需要而达到表现语言间内部关系的目的。它不可能揭示或确立这种隐藏的关系本身；但却可以通过胚胎的或强化的形式实现这种关系而将其再现。试图在胚胎中加以确立的尝试意指某事物，对这种事物的再现具有如此独特的性质以致在非语言生活领域极少遭遇得到。在其类比和象征中，它可以依赖其他方式暗示意义，而非强化的——即预见性的、暗示的——实现。至于假定的语言间的内在亲缘性，则以一种特殊的趋同性为标志。这种特殊的亲缘性是站得住脚的，因为各种语言决不是相互陌生的，而是先验地、除了所有历史关系之外而在它们所表达的东西上相互关联的。

由于这样一种阐述尝试，在徒劳的迂回之后，我们的研究似乎又回到传统的翻译理论上来。如果翻译能够表明语言的亲缘性，那么，除了尽可能准确地传达原文的形式和意义还能有别的方法吗？诚然，这种理论将很难限定这种准确性的性质，因此不能说明什么是翻译的重要因素。然而，实际上，译文所表明的语言的亲缘性要比两部文学作品的表面和难以定义的雷同所表明的要深刻和清楚得多。要掌握原文与译文之间的真实关系需要进行一种研究，这种研究的意念类似于认识批判借以证明模仿理论之不可能性的那种论点。在后者中，问题是要表明认识中不可能有客观性，甚至不能要求客观性，如果这要包括对真实的模仿的话；在前者中，我们可以表明，如果翻译的终极本质是努力达到与原作的相似性，那么，任何翻译都是不可能的。因为在其来世生命中——如果不是对活的东西的某种改造和更新的话就不能如此称呼之——原文经历了一次变化。甚至具有固定意义的词语也经历了一次成熟的过程。作家文学风格的明显偏见将逐渐消失，最终在文学创造中导致内在的倾向。曾经听起来新颖的东西，后来可能会陈腐平庸；曾经流行的东西，总有一天会听起来陈旧过时。要

探讨这些变化的本质，以及在意义、后代的主体性方面而非在语言及其作品的生命中发生的同样经常的变化，就意味着——甚至允许用最粗糙的心理主义——把事物的根由与其本质混为一谈。更确切地说，这意味着由于思想的无能而否认一个最有力和最有成果的历史进程。即便我们努力把一个作家的最后一笔变成其作品的最后一击，这还是不能拯救那种僵死的翻译理论。因为正如伟大文学作品的趋向和意义数个世纪以来将经历彻底的改造，翻译者的母语也将经历同样的改造。虽然诗人的词语将在他自己的语言中持存，但甚至最伟大的译文也注定要成为其自身语言发展的组成部分，最终随着语言的更新而灭亡。翻译与两种语言的贫瘠等式相距如此之远，以至于在所有文学形式中，它负有监督原文语言的成熟过程与其自身语言的分娩阵痛的特殊使命。

如果语言的亲缘性在译文中显示出来，这并不是通过译文与原文的模糊近似性完成的。毋庸讳言，相似性大可不必出现在有亲缘性的地方。这里所用的“亲缘性”概念是按其比较严格的用法：不可能用两种个案的根源的同一性加以充分定义，尽管在为较严格的用法定义时“根源”的概念仍然是不可或缺的。抛开历史关联不谈，到哪里去证明两种语言的亲缘性呢？当然不是在文学作品或它们所用词语的雷同之中。相反，语言间一切超历史的亲缘性都包括这一点：在作为整体的每一种语言中，所指的事物都是同一个。然而，这同一个事物却不是单独一种语言所能表达的，而只能借助语言间相互补充的总体意念（intention）：纯语言。外语中的所有个体因素——词语，句子，联想——是相互排除的，但这些语言的意念却是互补的。这个规律是语言哲学的基本原则之一。但要准确地理解这一点，我们必须对“意念”的概念加以区别，即它的意指和它意指的方式。在 Brot（德语：面包）和 pain（法语：面包）这两个词中，意指的东西相同，但意指的方式不同。意指方式的这种区别允许 Brot 一词可以对德国人意指不同于 pain 一词对法国人所意指的东西，因此，这两个词对于他们来说

就不是互换的，事实上，它们是努力相互排除的。然而，至于意指的东西，这两个词指涉同一事物。即便这两个词的意指方式处于这种冲突之中，但却从这两个词所衍生的每一种语言中得以补充自身；确切说，这些词的意指方式与这种方式与所意指的东西的关系构成了互补。在个体的、未构成互补的语言中，所意指的东西从来不是相对独立的，如个别词语或句子一样；相反，它总是处于恒定的流动之中——直到它能够作为纯语言而从各种意指方式的协和中呈现出来为止。然而，如果这些语言继续以这种方式发展直到其赎救的终点，那么，从作品的永恒生命和语言不断更新的生命中获得活力的就是翻译；因为正是翻译不断对被奉为神圣的语言发展加以检验：其隐蔽的意义与显示相隔多远？通过认识这种隔离能使它们相距多近？

诚然，这就等于承认，一切翻译只不过是与语言的陌生性质达到一致的权宜手段。解决这种陌生性质的瞬间和终极而非暂时和权宜的办法仍然是人类能力所不及的。无论如何，任何直接的尝试都无能为力。然而，宗教的发展间接地使隐藏的种子成熟起来，进入语言的一个高级发展阶段。虽然翻译不同于艺术，不能声称其产品的永恒性，但它的目标不可否认地是一切语言创造终极的、包容性的、决定性的发展阶段。在翻译中，原文的语言仿佛升入一个更高级更纯洁的语言氛围。当然，它不能在那里永久驻足；它也不能在作品的每一方面都达到那个高度。然而，它以一种独特而感人至深的方式至少指出了通往那个区域的途径：即语言预先注定的、迄今无法接触的和谐和圆满的领域。原文不可能完全进入那个领域，但是，在这个区域里的确出现的则是译文中超越主题传达的那个因素。这个内核最好应该定义为译文中不能进行进一步翻译的那个因素。尽管我们可以从译文中尽可能多地收集那种主题，并将其翻译过来，但真正的翻译所关注的那个因素却仍然相当遥远，不可企及，因为内容与语言之间的关系在原文和译文中相当不同。一方面，内容和语言在原文中构成一种

统一性，如一颗水果与其外皮，而译文的语言则像宽松的皇袍围包着内容。因为它指代一种比自身语言更尊贵的语言，因而不适于内容，给人一种压抑和陌生的感觉。这种断裂阻止了翻译，同时使其流于肤浅。仅就内容的某一特殊方面而言，对产生于语言发展史的某一特殊阶段的作品的任何翻译都代表了向所有其他语言的翻译。因此，颇具反讽意义的是，翻译把原文移植到一个更加明确的语言领域，因为它不再能够被二次表达所置换。原文只能在那里被更新和被置于其他时刻。这里，"反讽"一词使人想到浪漫派这并非纯属偶然。他们比任何人都具有更深刻的对文学作品生命的透视天才——翻译为其提供最高验证的一种天才。当然，他们几乎不承认这种意义上的翻译，但却完全致力于批评——文学作品持续生命中的另一个即便是不太重要的因素。但是，即使浪漫派在其理论著述中实际上忽视了翻译，他们自己的伟大的翻译作品却证实了他们已经感觉到这种文学模式的本质属性和尊严。有充分的证据表明，这种感觉大可不必明显地表现在一个诗人身上；事实上，他也许是最不开放的。甚至文学史也不提倡那种传统观念，即伟大的诗人都是优秀的翻译者，而二流诗人都是不负责任的翻译者。一些最优秀的翻译者，如路德，福斯和施莱格尔都是无与伦比的翻译者，他们作为翻译者比作为创造性作家更重要；他们当中的一些伟大作家，如荷尔德林和斯特凡·乔治，都不能简单地算作诗人，而尤其不能将其视做诗人如果我们将其视做翻译者的话。正如翻译是一种独立的形式一样，所以，翻译者的任务也可以看做是独特的，明显区别于诗人的任务。

翻译者的任务包括发现趋向目标语言的的特殊意念，这种意念在那种语言中生产原文的共鸣。这是翻译的特征，是基本上将其与诗人的工作相区别的一个特征，因为后者的意念在总体性上从来不是指向这样一种语言，而其惟一和直接的目标则是特定的语境方面。与文学作品不同，翻译并未置身于语言森林的中心，而是置身于外，面对着长满了树木的山脉；它在没有进入的情况下

造访了那片森林，惟独以那个地点为目标，在那里，作品自身语言的共鸣能够在陌生语言中引起颤动。不仅仅翻译的意念表达或区别于文学作品的意念——即是说，作为整体的一种语言，把陌生语言的一部个别作品作为起点——而且在性质上也全然不同。诗人的意念是自发的、原始的、显在的；翻译者的意念是衍生的、终极的、观念的。因为把许多种语言整合成一种真正语言的伟大母题充斥于他的作品。在这种语言中，独立的句子、文学作品和批评判断永远不会交流——因为它们依赖于翻译；但是，在这种语言中，在意义方面相互补充和协调的各种语言则聚合在一起。如果说存在着一种真理的语言的话，即所有思想所努力追求的各种终极秘密的无张力的甚至是沉默的储存，那么，这种真理的语言就是——真正的语言。而这种真正的语言，哲学家所能希望的惟一一种完美就在于它的悟性和描写之中，却被隐藏在翻译的凝练中。没有哲学的缪斯，也没有翻译的缪斯。但是，尽管伤感艺术家的种种主张，这二者却不是死对头。因为有一位哲学天才渴望着在翻译中呈现那种语言。"语言的不完善包括它们的多元性；那种至高无上的语言并不存在：思维是没有任何佐助甚或耳语的写作，不朽的词语仍然是沉默的；世界上习语的多样性阻止人们说出否则便一下子物化成真理的词语。"如果马拉美在这里所说对哲学家来说是完全可以理解的，那么，翻译，由于有了这种语言的雏形，便介于诗歌与理论的中途。翻译的工作不像诗歌和理论那样定义严格，但却在历史上留下同样重要的印迹。

如是看待翻译者的任务，那么，通往结论的道路就似乎更加模糊和难以渗透。事实上，使翻译中纯语言的种子成熟的问题似乎是不能解决的，不能有任何定论的。如果意义的再生产不再是决定性的，那么，这样一种解决办法不是脱离了根基了吗？从反面的观点看，这实际上是前述一切的意义。在任何关于翻译的讨论中，传统的观念都是"信"和自由——即忠实地再生产意义的自由，并在再生产的过程中忠实于原义。对于一种努力要在翻译

中寻找超越意义再生产之外的东西的理论来说，这些观念已不再实用了。诚然，传统的用法似乎使这些术语处于不断的相互冲突之中。“信”究竟能对意义的表达起什么作用呢？翻译中个别词语的“信”几乎永远不能完全再生产原词的意思。因为这个意思，就其对原文的诗歌意蕴来看，并不局限于所指的意义，而是赢得这样一种诗歌的意蕴甚至于达到所指的意义受到个别词语的意指方式制约的程度。当人们说词语具有情感内涵的时候，他们通常表达的就是这个意思。句法的直接转换使意义的再生产完全成为泡影，并有直接导致不可理解的危险。19世纪认为荷尔德林翻译的索福克勒斯著作就是这种直译的骇人听闻的例子。最后，形式再生产方面的“信”何以极大地阻碍意义的转换就不言而喻了。因此，任何直译的个案都不可能是基于保留意义的利益之上的。糟糕的译者毫无限制的自由可以达到极佳的保留意义的目的——而在文学和语言上则是极糟糕的。因此，就必要性来说，对直译的要求必须放在较贴切的语境中加以理解，这种要求的理由是显而易见的，但其基础却是深藏的。一件容器的碎片若要重新拼在一起，就必须在极小的细节上相互吻合，尽管不必相互相象。同样，译文不是要模仿原文的意义，而是要周到细腻地融会原文的意指方式，从而使原文和译文成为一种更大语言的可辨认的碎片，恰如容器的碎片是容器的组成部分一样。正是由于这个理由，翻译在很大程度上必须克制想要交流的愿望，克制想要传达意义的愿望，这样，原文只有在使翻译者及其译文摆脱了对所要传达的意义进行组合和表达的努力时才对翻译是重要的。在翻译领域，“太初有道”这句话也是适用的。另一方面，关于意义，一篇译文的语言能够——实际上必须——随心所欲，这样就能把原文的意念不是作为再生产，而是作为和谐，作为对自行表达的语言的补充，作为它自身的那种意念来表达。因此，说一篇译文读起来仿佛就像用那种语言撰写的原文一样，并不是对翻译的最高夸赞，尤其是在原生的时代。相反，由直译而保证的“信”的重要性在于，作

品反映了对语言互补关系的强烈渴望。真正的翻译是透明的；它并不掩盖原文，并不阻挡原文的光，而是让仿佛经过自身媒体强化的纯语言更充足地照耀着原文。这主要可以通过句法的直接转换达到，这种转换证明词语而非句子才是翻译者的基本因素。如果句子是挡在原文语言前面的那堵墙，那么，直译就是拱廊。

翻译中的"信"和自由传统上被认为是相互冲突的两种倾向。对其中之一的较深刻阐述显然不能把二者调和起来；事实上，这似乎否认了另一个全部存在的理由。自由如果不是意指义的再生产，因此必须放弃其立法的角色，那又能指什么呢？只有在一种语言创造的意义与它所传达的信息的意义相等同之时，某种终极的、决定性的因素才能超越全部交流——既相当贴近然而又无限遥远的，隐藏的或可区别的，破碎的或有力的。在所有语言和语言创造中，除了可传达的东西外，还有不可能交流的东西；根据它所出现的语境，这可以是象征其他事物的东西，也可以是被象征的东西。前者只能在语言的有限产品之内；后者则在语言自身的进化之中。而在语言的进化中试图再现，实际上是生产自身的东西就是纯语言的内核；然而，这个内核仍然作为本身被象征的东西而出现的生活之中，即便是隐藏的和破碎的，但它却只以其象征能力在语言创造中持存。在不同的语言中，那种终极本质即纯语言只与语言因素及其变化相关，而在语言创造中，它却背负沉重的陌生的意义负荷。要解脱这一重负，把象征变成被象征，从语言流动中重新获得圆满的纯语言，则是翻译的巨大和惟一的功能。在这种纯语言中——它不再意指或表达什么，而作为非表现性和创造性的"道"(Word)，它成了各种语言所意指的东西——一切信息，一切意义，一切意念，最终都在一个语层(stratum)上遭遇，并注定在这里消亡。这个语层为自由翻译提供了一个新的和更高级的理由；这个理由并非产生于将被表达的意义，因为从这个意义的解放是"信"的任务。自由恰恰通过对自身语言的影响证明了它在纯语言兴趣中的价值。翻译者的任务就是要解放他

自身语言中被流放到陌生语言中的纯语言，在对作品的再创造中解放被囚禁在那部作品中的语言。为了纯语言的缘故，他打破了自身语言已经腐朽了的障碍。路德、福斯、荷尔德林和乔治已经扩展了德国语言的疆界。——关于意义，就其对于译文与原文之间关系的重要性而言，可以用下面的明喻加以说明。正如一条切线与一个圆轻轻相交但却只在一个点上——这次相交而非相交的点确立了按其直线无限延续的法则——译文也与原文轻轻相交但却只是在意义的无限小的点上，由此根据语言自由流动中“信”的法则而遵循自己的发展路线。既不明确地命名，也不加以具体证实，鲁道夫·潘维茨阐述了这种自由的真正意义。他的洞见集于《欧洲文化的危机》中，这是与歌德的《西东合集》齐名的、德国迄今发表的关于翻译理论的优秀论著。潘维茨写道：“我们的翻译，甚至优秀的翻译，都是从一个错误的前提开始。它们想要把印地语、希腊语、英语变成德语，而不是把德语变成印地语、希腊语、英语。比之对外国作品的精神，我们的翻译者对本族语言的运用推崇备至……翻译者的根本错误在于，他维护了本族语言碰巧所处的状态，而不是让他的语言深受外国语言的影响。尤其是在从距本族语相当遥远的一种语言翻译时，他必须回溯语言本身的基本因素，渗透到作品、形象、格调趋同的那一点。他必须借助外语发展和深化自己的语言。一般说来还没有认识到这在何种程度上是可能的，在何种程度上可以对语言加以改造，语言与语言的区别何以相像于方言与方言的区别。然而，最后一点只有在人们认真对待语言而非轻描淡写地对待语言时才是真实的。”

翻译试图与这种形式的本质达到一致的程度客观地取决于原文的可译性。其语言的质量和区别度越低，其作为信息的程度就越大，对于翻译就是愈加贫瘠的土地，最后，其内容的绝对优势非但使其成为圆满翻译的杠杆，反倒使其无法实施。作品的层次越高，它就越是可译的，即便它的意义只是昙花一现地一笔带过。这当然只是对原文而言。对比之下，译文证明是不可译的，不仅

因为固有的困难，而且因为附属于译文的意义的松散性。荷尔德林的译文证实了这一点以及每一其他重要的方面，尤其是他的索福克勒斯的两部悲剧的译文。译文中，语言的和谐如此深邃以至于语言触及意义就好比风触及风琴一样。荷尔德林的译文是那种类型的原型，它们之与甚至最完美的文本转换就如同原型之与模式一样，把荷尔德林的译文拿来与鲁道夫·博尔夏特翻译的品达的第三女巫颂相比较，就恰到好处地说明了这一点。由于这个原因，荷尔德林的译文就特别易受所有译文中固有的巨大危险的威胁：经过如此扩展和修改的一种语言的大门可能会突然关闭，把沉默的翻译者囚于樊笼。荷尔德林的索福克勒斯译文是他的绝笔，其中，意义从一个深渊跳到另一个深渊，直到它即将消失在语言无底的深度之中。然而，这种跳跃总有个限度。它只在《圣经》中才有保证，在《圣经》中，意义不再是语言流动和启示流动的分水岭。在文本的直义性不加任何中介地直接参与真正的语言、参与真理或教义的地方，这个文本就是无条件地可译的。诚然，这种译文不再服务于文本，而是为了语言的利益。这种情况要求对译文予以无比的信任，所以，当语言和启示在原文中毫无张力地联合时，译文必须以隔行对照的形式自由地写出它的直义性。在某种程度上，一切伟大的文本都包括字里行间的潜在译文；这对《圣经》著述尤其真实。《圣经》的隔行对照版本是一切翻译的原型或理想。

（陈永国　译）

讲 故 事 的 人

——尼古拉·列斯科夫作品随想录

(1936)

一

虽然这一称谓我们可能还熟悉，但活生生的、其声可闻其容可睹的讲故事的人无论如何是踪影难觅了。他早已成为某种离我们遥远——而且是越来越远的东西了。说列斯科夫是讲故事的人并不意味着把他拉近，相反，是把他推远了。隔着一定距离望去，你会看到，那讲故事的人所特有的非凡而质朴的轮廓在他身上凸显出来，或者毋宁说是他所具有的这样的轮廓显现出来，就好比从一特定距离、特定角度看，一块岩石上会显出一个人头或动物的身躯一样。这样的距离、这样的角度，在几乎每日每时的经验中我们都会遇到。它告诉我们讲故事这门艺术已是日薄西山。要想碰到一个能很精彩地讲一则故事的人是难而又难了。平常又平常的倒是，当有人提出谁给大家讲个故事的时候，满座面面相觑，一片尴尬。就仿佛是与我们不可分割的某种东西，我们的某种最可放心的财产被夺走了：这东西、这财产就是交流经验的能力。

这一现象有一个明显的原因：经验贬值了。而且看来它还在贬，在朝着一个无底洞贬下去。无论何时，你只要扫一眼报纸，就会发现它又创了新低，你都会发现，不仅外部世界的图景，而且精神世界的图景也是一样，都在一夜之间发生了我们从来以为不

可能的变化。随着［第一次］世界大战的爆发，有一个过程越来越明显化了，而且自那时以来这一过程还不曾止歇过。战争结束后从战场归来的人们变得少言寡语了——可言说的经验不是变得丰富了，而是变得贫乏了。这难道不是随处可见的吗？十年后战争书籍如潮涌水泻一般被抛了出来，但其中所讲的绝不是人们口口相传的那种经验。这毫不奇怪。因为从来没有任何经验遇到过如此根本性的挑战：战略经验遇到战术性战争的挑战；经济经验遇到通货膨胀的挑战；血肉之躯的经验遇到机械化战争的挑战；道德经验遇到当权者的挑战。幼时乘马拉街车上学的一代人，此时站在乡间辽阔的天空下；除了天空的云，其余一切都不是旧日的模样了；在云的下面，在毁灭性的洪流横冲直撞、毁灭性的爆炸彼伏此起的原野上，是渺小、脆弱的人的身影。

二

人们口口相传的经验是所有讲故事的人都要汲取养分的源泉。在那些用纸笔录下原有故事的人当中，谁的笔头文字同众多无名的讲故事的人的口头表述区别最小，谁就是了不起的。附带说一句，以上所说的众多无名的讲故事的人又有两种类型，而这两种类型实际在很多方面是相同的。只有对于那些能够把这两种类型都描绘出来的人来说，讲故事的人的形象才是具体可感的。德国有句话："远行者必会讲故事。"在人们的想象中，讲故事的人就是从远方归来的人。但他们同样喜欢听守在家里、安安分分过日子，了解当地掌故传说的人讲故事。如果要通过他们在旧日的典型来刻画这两种类型，那么一个可由作为当地住户的农夫代表，另一个则是商船上的水手。实际上，可以说每一个生活圈子都会产生其讲故事的人的群体。在几个世纪之后，每一个这样的群体都会保存一些其自身的特色。如此说来，在19世纪的德国的讲故事的人当中，诸如黑贝尔和戈特赫尔夫等作家当属第一个群体，而

诸如塞尔斯菲尔德和格斯代克等作家则属于第二个群体。然而，如上所述，这两个群体只是其基本类型。不深入打通这两个古老的类型，就无法想象——着眼于其整个历史广度——讲故事艺术王国所达到的实际疆域。在中世纪通过其贸易结构真正实现了这种打通。当时，本地的工匠师傅和外地雇工在同一房间里干活；而每一个工匠在家乡或别处定居之前都曾做过雇工。如果说农民和水手是过去讲故事的好手，那么，学徒班就是其大学。在这里，那种见多识广的人带回的远方的传说和那种当地人了解最深的过去的传说融会到一起。

三

列斯科夫无论在遥远的时代还是遥远的地方都安然自在。他是希腊东正教教徒，对宗教有真正的兴趣。然而，他对教会的官僚体系也是同样真诚的反对者。他与世俗的政客们一样合不来，因此他当任的官职都不久长。不过，他曾长期担任一家英国大公司驻俄罗斯代表。这一职务是他所担任过的所有职务中对他的写作最有用的。在服务于这家公司期间，他足迹踏遍了俄罗斯。这样的旅行，既大大增进了他对俄罗斯社会状况的了解，也大大丰富了他在人情世故方面的知识。这使他有机会了解这个国家的社会构成情况。这在他的小说作品中留下了烙印。列斯科夫在俄罗斯传说中看到了他同东正教官僚体系进行斗争的同盟军。他有几篇传说故事，故事写的是一个好人，通常是一个积极进取的、明显地以世上再自然不过的方式成为一个圣者形象的质朴的人。他很少写禁欲主义者。神秘的幡然自新不是列斯科夫之所长。尽管他偶尔也沉醉于对神迹的探讨，但他还是喜欢坚持一种脚踏实地的特性。他把那种找到了世间生活的道路但又不深深陷入其间的人看做楷模。

他对世间事物也表现出相应的态度。他在二十九岁的大龄才

开始写作正是与此相一致的。那是在他的商务旅行之后，他的第一部印行的书叫《为什么基辅书贵?》，在他的小说作品之前是一些关于工人阶级、酗酒、法医、失业推销人等其他作品。

四

实用关怀是天才的讲故事的人所特有的倾向。例如，戈特赫尔夫向农民提供农业建议，与列斯科夫相比，在他的作品中人们可以更为明显地看到这种特性；诺迪埃[①]表现出对煤气灯的危险的担忧，在他的作品中也能看到这一点；黑贝尔则在他的《莱茵家庭之友小宝盒》中为读者夹带了点点滴滴的科学知识，他擅长此道。所有这些都指示出每一篇真正的故事的性质，或明或暗地，它都会包含某种有用的东西。这有三种情况：第一，有用性可能寓于一种伦理观念；第二，可能寓于某种实用建议；第三；可能寓于一条谚语或警句。在每一种情况，讲故事的人都向读者提出了忠告。但如果说，在今天“提出忠告”已经有点过时的味道的话，那是因为经验的可交流性降低了。其结果是，我们既无法对自己提出忠告，也无法向别人提出忠告，而忠告终究不是回答一个问题，而是关于一个刚刚展开的故事如何继续的建议。要求这样的忠告，作家必须首先学会讲故事。(这里说的并不仅仅是一个人颇能接受忠告，他能依情况而行事。)编织到实际生活中的忠告就是智慧。智慧是真理的一个壮丽侧面。由于智慧渐趋式微，讲故事的艺术便行将终结了。不过，这是一个已经持续了很长时间的过程了。但把它简单地看做一种“衰败的征候”，甚至是一种“现代社会”的征候，却是愚蠢至极的。其实这只是历史的世俗性生产力的伴随征候，它作为历史的世俗性生产力的伴随物，逐渐把叙事能力逐出日常言语的王国，与此同时，又使我们得以在渐

① 诺迪埃：(1780—1844) 法国作家。

渐消亡的东西中看到一种新的美。

五

这个过程的结果是讲故事艺术的衰落。它的最早的征候是近代之初小说的兴起。小说区别于故事（在狭义上区别于史诗）的是它对书本的严重依赖。只是随着印刷的发明，小说的传播才成为可能。能口口相传是史诗的财富，它迥异于小说的路数。使小说不同于散文文学的所有其他形式的——如童话、传说，甚至通俗小说——是它既不是来自口头传说，也不会汇入口头传说，这使它尤其不同于讲故事。讲故事的人所讲述的取自经验——亲身经验或别人转述的经验，他又使之成为听他的故事的人的经验。小说家把自己孤立于别人。小说的诞生地是孤独的个人——是不再能举几例自己所最关心的事情，告诉别人自己所经验的，自己得不到别人的忠告，也不能向别人提出忠告的孤独的个人。写一部小说的意思就是通过表现人的生活把深广不可量度的带向极致。小说在生活的丰富性中，通过表现这种丰富性，去证明人生的深刻的困惑。甚至这一体裁的第一部杰作《堂·吉诃德》，所讲述的也不外是堂·吉诃德这一极高尚的人的精神的伟大、勇敢和扶危济困，是怎样全无方寸，全无一丁点的智慧。在它几个世纪的发展过程中，假如有人偶尔试图把教育意义植入小说——也许《威廉·迈斯特的漫游时代》是最有效的尝试了，其结果总是导致小说形式的改变。相反，教育小说在任何方面都没有偏离小说的基本结构，它把社会的进步和个人的发展结合起来，它赋予决定它的规则的是最苍白的证明（辩护）。它所提供的合法性与现实是截然对立的，尤其是教育小说，它所实现的正是这种缺陷。

六

在人们的想象中，史诗的形式变迁一定是以和千百年间地壳的变化相仿佛的一个周期性过程。几乎可以说，没有任何其他的人类交流形式的成型过程是如此缓慢，消亡过程也是如此缓慢。小说的雏形可以上溯到古代，但它却是经过几百年之后，才在正在兴起的中产阶级那里遇到有利于它繁荣的因素。随着这些因素的出现，讲故事缓缓地隐退，变成某种古代遗风；的确，它获得了新的材料，但它实际上并不是由材料决定的。在另一方面，我们看到，一种新的交流形式诞生了，这种新的交流性就是新闻报道，它完全控制在中产阶级手里。在充分发达的资本主义社会，新闻业是它最重要的工具。不论新闻报道的源头是多么久远，在此之前，它从来不曾对史诗的形式产生过决定性的影响；但现在它却真的产生了这样的影响。事实表明，它和小说一样，都是讲故事艺术面对的陌生力量，但它更具威胁；而且它也给小说带来了危机。

《费加罗报》的创始人维尔梅桑用一句名言概括出新闻报道的特性。他曾说："对我的读者来说，拉丁区阁楼里生个火比在马德里爆发一场革命更重要。"这句话异常清楚地表明，公众最愿听的已不再是来自远方的消息，而是使人得以把握身边的事情的信息。来自远方的消息，无论是来自异国他乡的空间上的远方，还是来自传统的时间上的远方，都具有一种为之提供可信性的权威。即便它是不可证实的也是如此，却自诩可以当场证实，它的首要条件是"自圆其说"。有时，它并不比几个世纪前的消息更准确，然而，相比之下，后者往往借助于奇迹，而让人听着可信却是信息必不可少的条件。由于这一点，其结果是，它与讲故事在本质上是格格不入的。如果说讲故事的艺术已变得鲜有人知，那么信息的传播在其中起了决定性的作用。

每天早晨，我们都会听到发生在全球的新闻，然而我们所拥有的值得一听的故事却少得可怜。这是因为我们所获知的事件，无不是早已被各种解释透穿的。换言之，到如今，发生的任何事情，几乎没有一件是有利于讲故事艺术的存在，而几乎每一件都是有利于信息的发展的。事实上，讲故事艺术有一半的秘诀就在于，当一个人复述故事时，无须解释。列斯科夫是此中高手。（试比较《骗局》和《白鹰》等篇什）最特殊的事情，最离奇的事情，都讲得极精确，但事件之间的心理联系却没有强加给读者。读者尽可以按自己的理解对事情作出解释，这样，叙事作品就获得了新闻报道所缺少的丰富性。

七

列斯科夫是植根于古典作品的。在希腊人中，希罗多德是讲故事的第一人。在他的《历史》第三卷第十四章中讲了一则故事，从中我们可以获益多多。故事讲的是萨米尼忒斯。①

埃及国王萨米尼忒斯被波斯国王冈比西斯击败并俘获。冈比西斯决心羞辱他的俘虏。他下令把萨米尼忒斯安置在波斯大军凯旋庆典的队伍要经过的路边。他还布置让萨米尼忒斯已沦为女仆的女儿提水罐去井边打水，好让成为俘虏的父亲看见。所有的埃及人都为这一耻辱的场面哀叹恸哭，但萨米尼忒斯一人立在那里，眼睛盯着地，一动不动，一声不吭。不多之时，他又看到了自己的儿子，儿子被押在庆典的队伍中，要去处决。他依旧不为所动。可后来，当他在俘虏的队列中认出他的一个仆人、一个年老贫穷的仆人的时候，他才用双拳捶着头，充分表现出最深切的哀伤。

从这个故事可以看出真正的讲故事具有什么样的特性。新闻

---

① 萨米尼忒斯：即萨姆提克三世，古代埃及国王（公元前526—公元前525在位）。

报道的价值无法超越新闻之所以为新闻的那一刻。它只存在于那一刻；它完全屈服于那一刻，即刻向它证明自己的存在价值。故事就不同了。它是耗不尽的。它保留集中起自己的力量，即便在漫长的时间之后还能够释放出来。因此，蒙田谈到这个埃及国王的时候问自己，他为什么只在看到他的仆人的时候才伤心起来呢？蒙田的回答是："他早已是满腹悲苦，再加一分就会决堤而出的。"这是蒙田的解释。我们还可以说：国王不为皇室成员的命运所动，因为这也是他自己的命运。或者：有很多在实际生活中不能感动我们的东西搬到舞台上就会让我们感动；对国王来说，这个仆人只是一个演员。或者：大悲大痛都是闷在肚子里，情绪有所松弛时才会爆发出来。看到这个仆人就是情绪的放松。希罗多德没有作任何解释。他的叙述是极干巴的。这就是这个古埃及的故事之所以在数千年之后还能震撼人心、发人思索的原因。这就好比金字塔中的种子，陈放在塔中密不透气的墓室里，在千百年之后的今天依旧能够发芽生长。

八

没有任何东西比不掺杂心理分析的简洁细密的叙述风格能更有效地使故事长留人们的记忆中。讲故事的人借以排除心理分析的阴暗色彩的处理手段越是自然，故事在听众的记忆中占据一席之地的可能性越大，故事能越加彻底地融入听众自己的经验，听众就越想有朝一日把它转述给别人。这一吸收过程发生在内心深处，它需要一种松弛状态，而这种松弛状态却是越来越难以求得了。如果说睡眠是躯体松弛的顶点，那么，厌倦则是精神松弛的顶点。厌倦是孵化经验之蛋的名幻之鸟。风吹树叶的飒飒微响便会把它惊跑。它的栖息之地是与厌倦紧密联系在一起的那些活动，这样的活动在城市早已灭绝，在乡村也行将消亡。与此同时，听故事的才能消失了，听众群体不复存在。因为讲故事往往就是复

述故事的艺术，而当故事不再能保存下来的时候，这一艺术便消失了。它之所以消失是因为人们一边听故事，一边纺线织布的情况不复存在了。一个人越是处于忘我的境界，他所听来的东西就越能深深地印在他的记忆中。在一举一动都融入工作的节奏的时候听故事，脑子里就会自然而然地形成复述故事的天赋。因此，就是这样的环境培养了讲故事的天赋。千百年前在最古老的手工生产的氛围中编织起来的讲故事的艺术到如今渐渐经散纬脱的原因也就在这里。

九

可以说，在劳动——乡村的劳动、海上的劳动和城市的劳动——中长期兴盛的讲故事，其自身也是一种手工形式的交流活动。它不像新闻报道，不以传达事情的纯粹的精神实质为目的，而是先把事情浸润到讲故事的人的生活中，然后再从他那里取出来。这样，就如同陶瓷艺人的手绘图案印在陶坯上一样，讲故事的人的种种生活痕迹也会印在故事中。讲故事的人往往要么先交代下面要讲的故事是他们在什么场合听来的，要么干脆把故事说成是他们自己的经历。在《骗局》中，列斯科夫开头先讲了一列火车上的旅行，照他说，以下叙述的故事就是他在旅途中从一个同行的旅客那里听来的；在《关于克莱采的奏鸣曲》中，他想起了陀斯妥耶夫斯基的葬礼，他同故事的女主人公是在葬礼上认识的；在《有趣的人们》中，他描述了一个读书社的一次聚会，故事是有人在这次聚会上讲的，不过是为他们复述一遍而已。这样，他自己时而作为亲身经历者，时而作为转述者，其生活痕迹不时在他的叙述中暴露出来。

事实上，列斯科夫本人把讲故事这门技艺看做一门手艺。他在一封信里写道：“在我看来，写作决不属于人文艺术，而是一门手艺。”他感到自己同手工技艺联系在一起，但面对工业技术却形

同陌路，这是毫不奇怪的。这一点托尔斯泰一定是理解的。他曾称他为“指出经济的发展也有弊病”的第一人；还说：“陀斯妥耶夫斯基拥有如此广泛的读者，这是令人费解的……我简直无法理解为什么没有人读列斯科夫。他的作品是真实的。”这触到了列斯科夫讲故事天才的难解之谜。列斯科夫的《钢雕跳蚤》是一篇介于传奇和滑稽故事之间的活泼的匠心独具的小说。小说通过图拉的银匠赞颂了当地的手工技艺。银匠们的代表作品，一只钢雕跳蚤被呈送到彼得大帝面前，(这件作品使他相信)彼得大帝看后深信俄罗斯人不必在英国人面前感到羞愧。

讲故事的人有赖于手工技艺的氛围。或许任何人都不曾像瓦莱里这样鲜明地描绘出了这种氛围的精髓。他说：“手工技艺讲述的是无瑕的珍珠、浓烈醇厚的美酒和真正充分发育的生物等自然界的完美的东西，并把它们称之为‘一大串彼此原因类似的珍贵的产物’。”这些原因的积累过程没有时限，达到极致才告完成。瓦莱里接着说：“自然的这一不急不慢的过程，人曾经模仿过。精细到尽善尽美程度的微型画和牙雕、精磨细刻的宝石、一系列透明的薄漆层层相罩的漆器或绘画作品，所有这些不惜心血的持久劳作才能做出的产品都逐渐消失了。时间不足惜的时代已经过去了。现代人不再干不可缩略的事情了。”

实际上，现代人已经将故事缩略了。我们已经目睹了“短篇小说”的发展历程。透明的薄漆在一个缓慢的过程中层层相叠，最准确地描绘出由不同的人的复述层层相叠而构成的那种完美的叙述；但短篇小说已经脱离了口述传统，已经不再容许这样的过程了。

十

瓦莱里在这段话的最后说：“几乎可以说，永恒这一观念的日渐没落是和持久的劳作的日益失宠同时发生的。”死亡从来就是永恒这一观念的最强大的源泉。如果说这一观念没落了，那么我们

有理由说，死亡的面貌也一定发生了改变。事实表明，这种改变同使得经验难以交流，从而使得讲故事艺术沦落的改变是一回事。

几个世纪以来，不难觉察，死亡在一般人的意识中已不再是那么无处不在，不再是那么生动可感了。近来，这种变化的进程愈益加快了。在十九世纪，资产阶级建立起各种各样养老院，有保健性的，有社会福利性的，有公立的，有私立的，这些设施带来一个附带结果——这也许是潜意识中的主要目的，这就是使人们有可能躲开死亡的场面。死亡曾经是一个人一生中的一个公开过程，而且还是一个谕导生者的过程；不妨想想中世纪的绘画作品所表现的死亡场面：临终者的睡榻变成了国王的宝座，房屋门户敞开，人们纷纷拥入，趋前晋谒。进入现代以后，死亡被越来越远地赶出了生者的感觉世界。在过去常常没有一座房子——甚至没有一间屋子——没有死过人。[伊维萨岛的一座日晷上刻有这样几个字："Ultima Multis（这是许多人的最后一日）"，这体现了中世纪人们的心理状态。其实，在他们看来，这句题词不仅有时间上的意义，也有空间上的意义。]今天，人们居住在煤油从未沾染过死亡的房间里，从来不接触死亡，当他们末日临近时，他们的后人便打发他们寄居在疗养院或医院。然而通常是，在死的那一刻，不仅一个人的知识和智慧，而且他全部的真实生活——而这正是构成故事的材料——才首次呈现出可传达的形式。在一个人的生命行将结束，一系列的画面在他内心活动起来——展开他在没有察觉的情况下遭遇自己时一幅幅图景——的时候，突然间，那难忘的一切带着他的音容笑貌出现了，赋予和他有关的一切以权威，而这权威是每个人在死的时候都对他周围的人拥有的，就连那最不幸的可怜虫也不例外。这种权威就是故事的真正源泉。

十一

死亡赋予讲故事的人所能讲述的任何东西以神圣的特性。讲

故事的人的权威来自死亡。换言之，他的故事所讲的是自然历史。这一点在无与伦比的黑贝尔的一篇小说中得到典范的体现。这是我们所拥有的最美的小说之一。小说的题目是《意外的重逢》，收在《莱茵家庭之友小宝盒》中。小说从法伦煤矿的一个年轻矿工的订婚讲起。婚礼前夕，矿工被砸死在坑道深处。他死后，新娘忠贞不贰，多年以后变成一个满脸皱纹的老妇人。有一天，从废弃的坑道里挖出一具死尸；由于浸泡在硫酸铁液体中，死尸没有腐烂。老妇人认出这就是自己的未婚夫。此次重逢后，她也被死神唤走了。在小说中，黑贝尔遇到一个难题，他必须把这一段漫长的岁月写得生动。他是这样写的："与此同时，里斯本被一场地震夷为平地，七年战争爆发又结束了，法皇弗朗西斯一世死了，耶稣会被取缔，波兰被瓜分，玛丽亚·特蕾西亚女皇死了，施特鲁恩泽也被处死了。美国获得独立，法国和西班牙联军没能攻下直布罗陀。土耳其人把施泰因将军关在了匈牙利的维特拉纳洞穴，约瑟夫皇帝也死了。瑞典的古斯塔夫斯国王征服了俄国占领的芬兰，法国大革命和随后长期的战争开始了，皇帝利奥波德二世也进了坟墓。拿破仑攻占了普鲁士，英国人轰炸了哥本哈根，农民们种了收，收了种。磨工磨面，工匠们挥锤打造，矿工们在地下挖掘，寻找矿脉。可是，突然间，在 1809 年，法伦的矿工们……"

从来不曾有哪个讲故事的人像黑贝尔在这段大事记式的故事里所做到的那样，把自己的叙述深深镶嵌在自然历史中。仔细读一读。死亡是按着一定的周期出现的，这周期和正午时分环绕大教堂钟楼的行列仪式上扮成割草人的死神出现的周期是一样的。

十二

对某一特定史诗形式的任何考查都是考查这种形式和史料记录的关系。事实上，我们不妨再往前迈一步，提出这样一个问题，即史料记录不就是构成所有形式的史诗的共同基础吗？这样，文

字历史之于史诗形式就如同白光之于光谱上的各种色彩，是同样的关系。然而，不管结论是什么，在史诗的所有形式中，流水账史诗肯定是来自文字历史那纯净无色之光的。流水账史诗的宽大的谱系是由讲故事的各种方式组成的，就像同一种颜色的不同色调一样，次递排列。流水账史诗的作者就是讲历史的人。我们再回到黑贝尔的那段小说。那段小说从头到尾透着流水账史诗的调子。我们稍作思考，就会毫不费力地看出写历史的史学家和讲历史的流水账史诗作者之间的差别。史学家必须或这样或那样地解释他所处理的事件；他永远不会满足于罗列事件，说这就是世界演进过程的模式。然而，这正是流水账史诗作者所做的，尤其是其经典代表——今天的史学家的先驱、中世纪的流水账史诗作者——更是如此。他们把历史故事放在灵魂的赎救这一神圣的层面上——一个不可验证的神秘的层面上，从一开始就把解释的重负从肩头卸了下来，不为故事提供任何可验证的解释。取而代之的是解析；而所谓解析不是把确切事件准确地串联起来，而是提供把事件镶嵌到世界的神秘大进程中的一种方式。

至于这一进程是一个受世界末日控制的过程，还是一个自然的过程，则无关紧要。流水账史诗作者是以改变的形式——不妨说是以世俗化了的方式——在讲故事的人身上保留下来的。部分讲故事的人的作品特别清晰地表现出了这一点，列斯科夫就是其中之一。在他的作品中既表现出带着末日倾向的流水账史诗作者的痕迹，也表现出持世俗世界观的讲故事的人的痕迹，二者交汇于一起，乃至于对于他的若干作品来说，很难断定它们是栖息在用宗教观念看待事情进程的金色丝网上，还是用世俗观念看待事物进程的杂色丝网上。

来看看小说《变石》。这篇作品把读者带到“那过去的年代，那时候，大地腹中的宝石和九霄中天的星星还关系到人的命运，不像今天，无论天上还是地下，一切都变得对这些凡夫俗子的命运漠不关心了，不再有任何声音从任何堤防传来和他们说话，更不

用说听他们驱使了。任何一颗尚未发现的星星不再关系凶吉，大量新的宝石被开采出来，全都测了大小，称了重量，验了密度，但它们不再向我们昭示任何东西，也不给我们带来任何好处。它们与人对话的时候过去了。”

很明显，要列斯科夫这篇小说所揭示的世界进程给以毫不含糊的界说几乎不可能。这是一个受世界末日控制的过程，还是一个自然而然的过程？惟一肯定的是，就其兴致而言，它无疑是一切真正的历史范畴都不能涵盖的。列斯科夫告诉我们，人类认为与自然和谐共存的时代已经结束了。席勒把世界历史上的这一时代称之为素朴的诗歌时期。讲故事的人忠实于这一时代，他的目光一刻不离万物不断从前面队列走过的日晷，而在这一队列中，死亡依照情况的不同，时而走在最前面，时而可怜巴巴地落在最后面。

十三

很少有人意识到，听故事的人对于讲故事的人的那种不加判断，听什么信什么的关系，其决定因素在于他全神贯注于把所听来的东西记在心里。对于没有经验的听故事的人来说，至关重要的是要明白，故事是可以复述的。记忆是典型的说唱史诗必备的禀赋。只有依靠广博的记忆，史诗作品才能一方面把事件的发生过程吸收进来；另一方面随着事件发生过程的延续，与死亡的力量相安无事。无怪乎列斯科夫笔下的一个俄国粗人有感于沙皇——这一他的小说所描绘的那个世界的首领——的博闻强记，说：“我们的皇帝，还有他的全家人，记忆力实在是惊人得很呐。”

在希腊人心目中，记忆女神摩涅莫绪涅是掌管叙事艺术的缪斯。这个名字把我们带回到到世界历史上的一个十字路口。因为如果说保存在记忆中的史料——即史料记录——构成了孕育各种叙事形式的母体（正如杰出的散文是孕育各种韵文形式的母体），

那么它最古老的形式——史诗（它已成为某种共用的名称）就包括故事和小说。当经历了几个世纪的发展历程，从史诗的腹腔产生出来的时候，小说中源自缪斯——即记忆——的叙事精神的因素却以与故事中的表现方式大异其趣的方式表现了出来。

记忆造就了把事件代代相传的传说的链条。这是史诗艺术中广义的源自缪斯的因素，存在于它的各种衍生形式中。这其中首先是讲故事的人所从事的行当。由所有故事最终一起完成的丝网就是从这里开始编织的。像那些杰出的讲故事的人——尤其是东方的讲故事的人——往往显示的那样，故事接着故事。每一个故事里都有一个山鲁佐德，每当一个故事结束时，就会又想出一个故事。这是史诗式记忆，是叙事艺术中缪斯激发的因素。但这种因素应当和另一种原则对比来看。这一原则也是源自缪斯，是狭义的源自缪斯的因素，它作为小说的因素，在其最早的形式——即史诗——中隐而不显，与来源近似的故事的因素还没有区分开来。无论如何，在史诗——尤其是荷马史诗的一些庄严时刻，如史诗开头向缪斯乞求灵感的断片——中还是偶尔看得出来。在这些断片中所显现出来的是与讲故事的人的短时的回忆恰成对照的小说家的永恒的记忆。前者所记的是一个英雄、一场冒险经历、一次战斗；后者所记的是许多芜蔓的事件。换句话说，是作为小说的源自缪斯的因素的记忆，再加上故事的相应因素回忆，它们在记忆中的一致的来源早已使史诗衰落而消失了。

十四

帕斯卡曾说过："一个人再穷，死的时候总会留下些什么。"无疑，记忆也是这样——只是记忆并不总能找到一个继承人。处理这一遗产的是小说家，而小说家在处理这一遗产的过程中很少不是满腹失意的。因为贝内特对他的一部小说中一个死去的妇人的描述——说她几乎没有过任何真实的生活——通常也就是对小说

家所处理的财产的总和的真实描述。就事情的这一方面而言，卢卡契做了最重要的阐说。他不把它看做一种“超验意义上的无家可归的形式”。卢卡契认为，小说同时也是把时间作为其基本原则之一的惟一一种艺术形式。

他在《小说理论》中说道：“只有当超验意义上的家园失去联系的时候，时间才能是基本的。只有在小说中，意义和生活才是割裂的，从而根本的和暂时的也才是割裂的；我们甚至可以说，一部小说的全部内部情节不外就是同时间的力量的抗争……由此产生了对时间的真正的史诗性的体验：希望和记忆……只有在小说中才会出现把目标固定下来加以改造的创造性记忆……‘只有’当主体从过去的生活之流中看到他的统一的整个生活的时候，内心和外部世界的二重性才能得到消除……这种捕捉到这一统一体的洞察力就成为对于那不可获得的因而也就是不可表述的生活的意义的预感一直觉式的把握。”

这“生活的意义”的确就是小说活动的中心。但从小说中追寻“生活的意义”的过程，不过就是读者在目睹自己过着这书中生活时初步感受困惑的过程。这边是“生活的意义”，那边是“故事的道德教益”：小说和故事就是打着这样的旗号彼此对抗；从这样的旗号，我们或许可以辨别清楚这些作为截然不同的历史等同物的艺术形式。如果说《堂·吉诃德》是小说最早的完美范本，那么《情感教育》或许就是其最新的楷模了。

在上述第二部小说结尾的文字中，资产阶级时代在它开始衰落之时从自身行为中所发现的意义像沉积物一样在生活的杯子里沉淀下来。弗雷德里克和德洛里埃从小就是好朋友。两人回忆少年时期的友谊。当时发生了这样一件事：有一天，两人腼腆地偷偷来到家乡的妓院，来的目的只是要把一束从自家花园里采来的鲜花送给妓院的鸨母。“三年后他们还要谈起这个故事。此时，他们互相讲述着种种细节，一同回忆，相互补充。临了，弗雷德里克说：‘这大概是我们生活中最美的一件事了。’‘是，你可能说对

了。’德洛里埃说，‘这或许就是我们生活中最美的一件事了。’”

小说写到这样的感悟结尾了。从严格的意义上讲，这个结尾对小说是合适的，但对任何故事都是不合适的。事实上，对于任何一个故事来说，如何发展都是合理的。而小说家就不同了。写到“结尾”，把读者带到对生活的意义的某种预感式的意识，就不应再越过雷池，向前迈进一分一毫了。

十五

听故事的人是由讲故事的人和他作伴的；即使读故事的人也是有人陪伴的。然而，小说读者却是与世隔绝的，而且比其他艺术形式的读者与世隔绝更深。(因为即使读诗的人都随时愿意读出声来给听的人听。)在这种孤寂之中，小说读者比任何人都更小心翼翼地守着自己的材料。他时刻想要把材料化为他自己的东西——可以说是时刻想要把它吞进肚子里。确切地说，他是在破坏，他吞下去材料就像壁炉里的或吞噬的木柴一样。贯穿小说的悬念很像壁炉里抽得火焰熊熊燃烧、摇曳升腾的风。

读者的兴趣如火，而火须借干柴才能燃烧。海曼曾说过：“一个三十五岁就死的人，在生命中的每一时刻都是一个三十五岁就死的人。”这句话的意思是极其含糊的，不过之所以含糊，惟一的原因是句中的时态用错了。这句话想要表达的真实意思是，一个三十五岁死去的人，在他生命的每一时刻似乎都将像一个三十五岁就死的人一样回忆。换言之，在实际生活中毫无意义的话在回忆中的生活中就会是无可争议的。有句话说，人物的生活的意义只在他的死亡中显现出来。这句话最好地展示了小说中的人物的性质。但是，小说读者实际上是在寻找他可以从其身上演绎出“生活的意义”的人类形象。因此，他无论如何必须事先知道，他将和他们一同体验他们的死亡经验：如果需要，体验他们的象征意义上的死亡——及小说的结束，但最好是实际的死亡。人物如

何让他明白死亡早已在等待着他们——在一个确然的地方的确然的死亡？正是这个问题在滋养着读者对于小说情节的兴趣之火。（如果说读者对小说的兴趣是火的话，那么这一问题就是提供了燃料。）

因此，小说不是因为为我们展现了别人的命运——而且可能是说教式地展现——而有意义，而是因为这陌生人的命运燃烧的火焰为我们提供了我们从自身的命运所从来汲取不到的热量。小说吸引读者的是借他所读到的一次死亡来温暖他冷得发抖的生活的希望。

十六

高尔基写道："列斯科夫是一个深深扎根于人民的作家，他全然没受外国影响的沾染。"一个讲故事的人总是扎根于人民的，而且首先是扎根于工匠们当中。而正由于这一称谓包括在乡下的、海上的和城市的工匠在其经济发展和技术发展的许多个阶段的许多因素，工匠的概念也有许多个不同的层次，而不同的层次给我们传下来的是不同的经验蕴含。（更不用说商人对于讲故事艺术所做的绝非可有可无的贡献；他们的任务不是增加道德教益的内容，而是改进故事抓住听众注意力的手段。在《天方夜潭》中那环环相扣的故事中就留下了他们深深的印迹。）简单地说，尽管讲故事在人类家庭生活中占有举足轻重的地位，但人们借以把产生的故事收集归类的概念却是多种多样的。列斯科夫的故事中可以方便地赋予宗教意义的东西，在黑贝尔作品中几乎自然而然地与里面的启蒙运动教育观相吻合，在爱伦·坡的作品中呈现为神秘传说，最后又能在吉卜林在作品中在英帝国水手和派驻殖民地的士兵的生活中找到栖息的地方。所有杰出的讲故事的人的一个共同特征是，他们都能像在一架梯子上一样在经验的梯子上自由地上下运动。梯子的一端伸入地下，一端直插云霄，这个形象恰当地表现了一

种集体经验，对这种经验来说，个人经验中最大的打击——即死亡——不会成为任何妨害或障碍。

童话总这样说："从此他们一直过着幸福的生活。"童话因为曾经是人类的第一位导师，所以直至今日依旧是孩子们的第一位导师。童话始终暗暗存在于故事之中。第一个真正的讲故事的人是讲童话的人，将来也依旧是。无论何时，童话总能给我们提供好的忠告；无论在何种情况，童话的忠告都是极有助益的。这种需要是神话带来的需要。童话为我们讲述的是人类为摆脱神话压在他胸口的梦魇而警醒的最早的安排。童话通过傻瓜的形象使我们看到人类是怎样笨头笨脑地对待神话的；通过小弟弟的形象使我们看到，随着原始神话时代渐渐成为过去，人的机会是怎样逐渐增多的；通过外出的人的形象，我们看到我们所害怕的事物是可以识破其本来面目的；通过自作聪明的人的形象，使我们看到神话所提出的问题就像斯芬克斯的谜语一样，并不复杂；通过帮助孩子的动物形象，使我们看到，自然虽臣服于神话，但更愿意和人结盟。童话在过去这样教导人类，直到今日还这样教导孩子们，面对神话世界的各种力量，最聪明的做法是要机警，要开朗乐观。[这就是童话把 Mut（勇气）划分为两个方面，把它辩证地分成机警（Untermut）和乐观（Ubermut）的原因。] 在童话中随意应用的巫术是一种解放力量，但巫术没有使得自然以神话的方式运作，而是指示出她与获得解放的人的险恶联系。成年人只是偶尔——在快乐的时候——才感受到这种阴暗联系；而孩子最初在童话中见到这种联系，并为之感到快乐。

十七

很少有讲故事的人像列斯科夫那样，体现出同童话精神如此深切的亲缘关系。这其中包括一些希腊东正教教理所倡导的意旨。众所周知，在这些教理中，奥利金关于 apokatastasis（所有灵魂同

入天堂）——这是罗马天主教所不同意的——的思想占有重要的地位。列斯科夫深受奥利金的影响，曾计划翻译其著作《首要原则论》。在奥利金看来，耶稣的复活不只是变形，更是摆脱了魔术的羁绊，这与俄罗斯民间观点相一致，在一定意义上与童话相接近。奥利金这样的诠释构成了《着魔的朝圣徒》的基础。在这里，同在列斯科夫的许多其他小说中一样，涉及一个半童话半传奇的混合物，这种混合物与布洛克在以他自己的方式使用我们关于神话和童话的区分时所提到的混合物不无相似之处。

他说："半童话半传说的混合物包含了神话的形象因素。这种因素无疑是迷人的，静态的，但不是独立于人的身外。传奇中有道教式形象，尤其是老人形象，这样的形象在这一意义上是神话性质的。菲勒蒙和包喀斯这对老夫妇就是一个例子：在宁静自然中实现神奇的逃脱。无疑，在戈特赫尔夫作品中的道教氛围中也存在类似的童话和神话之间的关系，但可以肯定地说，是停留在一个低得多的层次上。在某些地方，它把传说从魔力中剥离出来，保护了生命的火焰——人所特有的从里到外、静静燃烧的生命的火焰。"

"实现神奇的逃脱的人们"——那些好人——是率领列斯科夫所塑造出的人物行列的人。巴甫林、费古拉、假发设计师、养熊人、热心的卫兵，他们全都是智慧和善良的化身。他们给世界以安慰。他们簇拥着讲故事的人。毫无疑义，他们身上都融入了他母亲的原型。

列斯科夫是这样描绘她的："她的善良是完全彻底的善良，她不会伤害任何人，甚至不会伤害一只动物。她可怜一切有生命的东西，所以不吃肉，也不吃鱼，以前我父亲有时候为这事儿责怨她。可她回答说：'这些小动物是我自己养大的，它们就像我的孩子。我不能吃我自己的孩子，对吧？'她到了邻居家也不吃肉。她会说：'它们活着的时候我见过它们，它们是我的相识。我不能吃我的相识，对吧？'"

好人是世上万物的辩护人，同时也是它们的最高形式的化身。列斯科夫的作品有一种母性的笔触，这种母性的笔触时而会升华而为神话的笔触。（当然，这样一来，就伤及到了童话的纯洁性）就这一点而言，他的小说《供养者科廷和普拉东尼达》中的主要人物具有典型性。这个人物，一个名叫皮松斯基的农民，是一个两性人。在十二年的时间里，他的母亲一直把他作为一个女孩抚养。他的男性器官和女性器官同时成熟起来，他的两性状况“成为一个象征，象征上帝的化身”。

在列斯科夫看来，宇宙万物的最高境界就是这样达到了，与此同时，他或许把这看做是连接现世和来世的一座桥梁。因为这些一再体现出列斯科夫作为一个讲故事的人的高超技巧的人物，这些脚踏实地、生龙活虎、带着母性的温柔的男性人物，在身强体壮的英年远避性冲动的驱使。不过，他们所体现的并不是一种禁欲者的典范；相反，这些好人的自制能力很少强制的成分，它变成了讲故事的人在《姆岑斯克县的麦克白夫人》中所体现的无度的淫欲的基本平衡物。如果说从巴甫林到商人的妻子的整个范围涵概了大千世界的广度，那么列斯科夫也通过他笔下人物的等级体系探察了大千世界的深度。

十八

大千世界是一个等级体系，最高一层是好人，往下则经过许多层次直抵无生物的深渊。在这个自上而下的链条中，有一个环节值得注意。整个大千世界主要不是用人的声音说话，而是用列斯科夫所说的“自然的声音”说话的。他的一篇极重要的小说的题目就是《自然的声音》。

小说讲的是一个名叫菲利普·菲利波维奇的小官员。他使尽了一切招数，想把一个打他所居住的这个小城路过的陆军元帅请到家里作客。他最终如愿以偿。客人起先对小官儿的强邀感到不

解，继而逐渐认定此人是他以前见过的一个什么人。可他是谁呢？他想不起来了。奇怪的是，东道主本人不愿透露自己的身份。相反，他一天捱一天，不告诉这位大人物，只是说有朝一日“自然的声音”定会给他讲个一清二楚的。就这样，时间一日日过去，直到有一天客人该上路了，在临行前，东道主在众人面前恳求客人允许让“自然的声音”再次响起。这时，东道主的妻子离去了。她“返回来的时候，手里拿着一把大大的、铜制的、擦得锃亮的猎人号角。她把号角递给丈夫。他接了过来，把它放到嘴上。顷刻间，他好像变了个人。他刚一鼓起两腮，吹出一个激越如滚滚雷声的音符，陆军元帅立刻叫道：‘快停下，兄弟，我想起来了。这我就一下子认出你来了！你是步枪团的号手。当时看你老实可靠，我就派你去留心看着点那个营私舞弊军需官。’‘正是如此，阁下，’东道主回答说。‘我不想自己开口提醒您，我想让自然的声音来说话。’”

这篇小说的深意藏在表面的愚蠢之下，传达出了列斯科夫非凡的幽默。这种幽默在同一篇小说中以更为隐密的方式得到强化。我们已经得知，这位官员由于老实可靠，被委派去监督一个营私舞弊军需官。这我们是在最后，在认出号手的那一幕才知道的。然而在小说一开始，对东道主我们却获得这样的了解：“住在城里的所有人都认识这个人。他们知道他职位不高，既不是国家正式官员，也没有军职，他掌管的只不过是一个不起眼的军需库。他守着这座军需库，和耗子一起啃国家的面包干和国家的军靴底子，啃来啃去，居然给自己啃出一座漂亮的小木屋来。”显然，这篇小说所反映的是讲故事的人所怀有的对恶棍、骗子的传统的同情。整个滑稽文学都证明了这一点。最高境界的艺术作品也不排斥这样的同情；在黑贝尔笔下所有的人物当中，布拉森海姆的磨坊主、廷德·弗里德和雷德·狄特都是他的忠实的伙伴。不过，对黑贝尔来说，好人同样是 theatrum mundi（世界舞台）上的主角。然而，由于没有谁能真正担当得起这个角色，所以扮演这一角色的人不

停地换来换去。时而是一个流浪汉，时而是一个斤斤计较的犹太商贩，时而又是一个智力有限的人登台来演这一角色。每一种情况都是客串表演，都是道德上的临时拼凑。黑贝尔是一个怀疑论者。他不会在任何事情上坚持原则，但也不会排斥任何原则，因为任何原则在一定的时候都可能成为好人的工具。把这一点同列斯科夫的态度作一对比。他在小说《关于克莱采奏鸣曲》中写道："我发现，我的思想主要是基于一种现实的生活观上，而不是基于抽象的哲学或是高尚的道德情操；但我还是习惯思考——按我自己的方式思考。"的确，出现在列斯科夫的世界中的道德灾难之于出现在黑贝尔作品中的道德事件，就如同无声的滚滚流淌的伏尔加河之于潺潺奔流的小溪。在列斯科夫的几篇历史小说中，激情如阿喀琉斯的狂怒或哈根的仇恨一样，发挥了破坏性的作用。在这位作家看来，世界可以是那样的黑暗，邪恶可以那样威风凛凛地举起它的权柄，读来让人吃惊。列斯科夫显然有过这样的心境，此时，他所持的近乎是唯信仰论道德观——这可能是他和陀斯妥耶夫斯基之间少有的几点共同之处之一。在《往昔的故事》中，人的原始天性汪洋恣肆，达到了极点。但神秘主义者恰恰往往把这一极点视为彻底的堕落向至圣至洁转变的转折点。

十九

列斯科夫在大千世界的阶梯上越往下深入，他看待事物的方法就越明显地接近于神秘主义的方法。事实上，如以下所示，有大量证据表明，这其中所显现的是讲故事的人的一个内在特征。的确，闯入自然世界无生物的底层的人寥寥无几；而在现代叙事文学中，像列斯科夫的小说《变石》那样清晰地回响着先于一切文学而存在的无名讲故事人的声音的，已是不可多得。故事讲的是一块金绿宝石，一种二流宝石。矿物在大千世界的谱系中处于最低一层。但对讲故事的人来说，它直接与最顶层相联系。他获准

从这块金绿宝石中看到一个自然预言——一个关于他本人生活于其中的历史世界的如化石般死寂的性质。这个世界是亚历山大二世的世界。讲故事的人——或者毋宁说是给予讲故事的人以知识的人——是一个名叫温泽尔的宝石雕刻师，他的技艺达到了炉火纯青的地步。我们可以把他和图拉的银匠列在一起，按列斯科夫的意思说，登峰造极的工匠可以直抵大千世界王国深宫密室。它是虔敬的化身。故事告诉我们，宝石雕刻师"突然抓住我的手，我的手上戴着一枚变石戒指，变石在人工光照下会闪出红光。他抓住我的手，大呼道：'快看呐，那枚能预示未来的俄罗斯宝石，它在这儿！多狡猾的西伯利亚人！它通常是绿莹莹的，像希望；只是到了傍晚时分，才会是血色一片。自打开天辟地它就是这个样子，可它很长时间埋在地底下，隐藏起来，只是到了沙皇亚历山大已届成年的消息谕诏天下的那一天，一个法师——一个巫师——前去西伯利亚寻找它的时候，它才现身的……''你胡诌什么呀'，我打断他说，'发现这块宝石的根本不是一个巫师，而是一位名叫诺登舍尔德的学者！''是一个巫师，没错，是一个巫师！'温泽尔高声尖叫道。'看呐；多么神奇的一块宝石啊！里面有绿色的早晨，又有血色的黄昏……这就是命运，这就是高贵的沙皇亚历山大的命运！'说着，老温泽尔背过身去，面朝墙，胳膊肘支着脑袋，……抽噎起来。"

瓦莱里在一个与此毫不相关的场合说的一段话为我们恰如其分地揭示出这篇重要的小说的意义。他在分析一位搞人物刺绣的女艺术家的时候说道："艺术观察能达到几乎是神秘的深度。被观察的客体失去了名称。光和影会形成极其特殊的体系，会呈现极其独特的问题，这样的问题不依赖于任何知识，也不是来自任何实践，其存在与价值只源自于某个人灵魂、眼睛和手的某种协调统一，而这个人来到世上的目的就是要感受这样的存在与价值，并在自己的内心深处把它们呈现出来。"

这段话把灵魂、眼睛和手联系起来。它们相互作用，一起决

定着一种实践。对这种实践我们已经不熟悉了。手在生产中的作用已变得卑微，它在讲故事中原本占据的位置现在已是虚设。(毕竟，就其感性方面而言，讲故事决不仅仅是一件说话就办得了的事。相反，在地道的讲故事中，手的作用是很大的，它以工作中训练出的手势以及变种方式帮助表达所讲述的内容。)瓦莱里的话中提到的灵魂、眼睛和手的相互协调，是我们在任何讲故事艺术还根深蒂固的地方都能看到的工匠的心、眼、手的协调。事实上，我们还可以接着问这样的问题：难道讲故事的人同他的材料即人类生活的关系，其本身不正是手艺人同他的材料之间的关系吗?难道他的工作不正是要把他本人或别人的生活的原材料加工成某种结实、有用、独特的样子吗？如果我们把一则谚语看做一个故事的表意符号，那么谚语也许是最为充分地体现了这样一种过程。我们不妨说，一则谚语是一个古老的故事残存的废墟；在废墟中，一条道德教训缠绕着一个事件，就好比常春藤在墙上攀援一样。

这样看，讲故事的人就加入了教师和智者的行列。他给人以忠告——不像谚语，只适合于个别场合；而像智者，普遍适用。因为他有权从整整一辈子的生活中去汲取教益。(顺便说一句，他的一辈子不仅包括他个人的经验，也包括不少别人的经验；讲故事的人把间接听来的传闻加到自己的知识中。)讲述自己的生活的能力就是他的天赋；能讲出他的全部的生活就是他的荣誉。讲故事的人是这样一种人：他可以让他的故事的熘火把他的生活的灯芯燃尽。这是讲故事的人环绕讲故事的人的无与伦比的光环的基础，无论在列斯科夫身上还是在豪夫身上，无论在坡身上还是在史蒂文森身上，都是如此。讲故事的人在讲故事的人的身上，好人看到了他自己。

(张耀平　译)

什么是史诗剧？

(1939)

放松的观众

“再也没有什么比躺在沙发上读一本小说更令人心旷神怡的了”，一位19世纪的叙述者这样写道，他要说明的是一部虚构作品能在很大程度上使喜欢它的读者放松。观看戏剧表演之人的普通形象则与此相反：人们说他是连存在的每一纤维都全神贯注地跟随情节发展的人。史诗剧的概念源于作为诗歌实践的理论家布莱希特，主要在于表明这种戏剧希望使观众放松，一点也不紧张地跟随情节的发展。当然，这种观众总是以集体的形式出现，这是戏剧观众区别于单独与文本在一起的读者的地方。再者，这种观众由于是集体的，所以往往感到必须即席做出反应。据布莱希特所说，这种反应应该是经过深思熟虑的，因此也是一种放松的反应——简言之，是对剧情感兴趣之人的反应。这种兴趣有两个客体。第一是情节；它必须是使观众在关键地方根据自己的亲身体验对其加以抑制。第二是表演；它应该在艺术上达到清澈透明。(这种表现方式决不是没有艺术性的，它首先要求导演要有艺术经验和敏锐的鉴赏力。)史诗剧吸引有利害关系的“并非不合理地思考”的观众。布莱希特并没有对大众视而不见，他们有限的思维实践可以用这句话来说明。在巧妙地但肯定不通过文化参与的方式努力使观众对戏剧感兴趣的过程中，一种政治意志占上风。

情　　节

史诗剧的目的是要"剥夺衍生于题材的轰动舞台效果"。因此，旧故事往往比新故事更适于它。布莱希特曾经考虑过这样的问题，即史诗剧所表现的事件是否应该是人们所熟悉的。戏剧之与情节的关系与芭蕾舞教师之与他的学生的关系是相同的：他的第一个任务就是尽最大可能使她关节放松。中国戏剧实际上就是这样进行的。在他的《中国的第四堵墙》(《当代生活与书信》第15卷，第6期，1936)一文中，布莱希特谈到了中国戏剧对他的影响。如果戏剧要四处寻找熟悉的事件的话，那么，"历史事件就是最合适的。"这些事件通过表演风格、告示牌和字幕引申出来的史诗旨在清除轰动因素。

在这方面，布莱希特用伽利略传作为他最新一部戏的题材。布莱希特基本上把伽利略塑造成一位教师，他不仅教一种新物理学，而且还用一种新方法来教。在他那里，实验不仅仅是科学成就，也是一种教学工具。该剧的重点不是伽利略的放弃信仰；相反，真正的史诗要在倒数第二场明显写着的标题上去寻找："1633年到1642年。作为宗教法庭囚犯的伽利略仍然继续科学实验，直到逝世。他成功地把他的主要著作偷运出意大利。"

史诗剧与时间联合的方式完全不同于悲剧的方式。由于悬念与其说属于结局毋宁说属于个别事件，这种戏剧可以涵盖最大的时间跨度。(早期的神秘剧也属于这种情况。《俄狄浦斯王》和《野鸭》的编剧构成了史诗编剧的对立面。)

非悲剧英雄

法国古典戏剧在演员中间给有身份的人留有空地，这些人在开放的舞台上放着扶手椅。在我们看来这似乎是不合适的。根据

我们所熟悉的“戏剧因素”的概念，把非参与的第三者作为冷静的观察者或“思想家”放在舞台上而与情节相关联，这是不合适的。但是，布莱希特却常常想着这样的事。我们可以再进一步说他试图把思想家，甚或智者塑造成戏剧的英雄，仅从这个视点看，我们就可以把他的戏剧定义为史诗剧。这种尝试在包装工人加利·盖耶这个人物身上达到极致。《人就是人》（又译《兵就是兵》）一剧中的主人公加利·盖耶不过展示了构成我们社会的各种矛盾。把布莱希特塑造的智者看做对其辩证法的完美展示也许不算太莽撞。无论如何，加利·盖耶是一个智者。柏拉图早已经认识到了那种最完美之人即智者的非戏剧性质。在《对话》中，他把智者带到了戏剧的门槛；在《斐多篇》中，又把他带到情感剧的门槛。中世纪的基督也是智者的代表（我们在早期的教父身上看到这一点），是杰出的非悲剧英雄。但在西方的世俗剧中，对非悲剧主人公的寻找就从来没有停止过。这种戏剧总是以新的方式，而且常常与其理论家相冲突，而区别于真正的——即希腊的——悲剧形式。这条重要但却缺乏路标的道路，在这里可以作为一个传统形象，而经过了罗斯维塔和中世纪的神秘剧，经过巴罗克时代的格吕菲乌斯和卡尔德龙；后来我们可以在伦茨和格拉贝、最后在斯特林堡的作品中溯其踪迹。莎士比亚戏剧中的场面是其路边的丰碑，而哥德在《浮士德》的第二部分中跨过了它。这是一条欧洲之路，但也是日耳曼之路——只要我们说路而不说秘密走私者之路的话，而正是通过这条路，中世纪和巴罗克时代的戏剧遗产才得以传到我们手上。正是这样一条长满了荒草，被人遗忘了的走私之路今天在布莱希特的戏剧中得见光明。

间　离

布莱希特把他的史诗剧与狭义的戏剧区别开来，后者的理论是由亚里士多德建构的。布莱希特恰如其分地把他的戏剧艺术说

成是非亚里士多德式，正如黎曼介绍非欧几里得几何一样。这一类比也许导致这样一个事实，即这不是所论戏剧形式之间的竞争问题。黎曼取消了类似的假设；布莱希特的戏剧取消了亚里士多德的净化论，即通过与主人公激动人心的命运产生移情作用而达到情感的净化。

史诗剧的表演旨在达到观众兴趣的放松，其特殊性质在于这样一个事实，即它几乎不用任何吸引力引起观众的共鸣。相反，史诗剧的艺术在于产生惊奇而非移情。要言之：观众不是与人物相认同，而应该学会对人物发生作用的环境表示惊奇。

据布莱希特所说，史诗剧的人物并不完全把情节的发展作为环境再现。这种表现并不意味着自然主义理论家所理解的再生产。而真正重要的是发现生活状况。（我们也可以说：使其陌生化[verfremden]）。对生活状况的这种发现（陌生化）是在对事件的阐释过程中发生的。最原始的例子可能是某一家庭场面。一个陌生人突然走进来。母亲刚好抓过一尊青铜半身塑像，将其扔给女儿；父亲则正在打开窗子要喊警察。正在这时，陌生人出现在门口。这意味着陌生人面对的场面就仿佛一幅惊人的画面一样：困惑的面孔，打开的窗子，纷乱的家具。但是，对某些人来说，甚至更普通的中产阶级生活场面也几乎同样惊人眼目。

可以引用的姿态

在论戏剧艺术的一首说教诗中，布莱希特说："观众在等待和公开每一句台词的效果。这种等待要持续到观众已经认真考虑了我们的台词之时。"简言之，戏剧被间断了。我们可以更进一步，想到这种间断是所有构造的基本手法之一。它远远超越了艺术领域。仅举一例：它是引语的基础。引用一个文本涉及对其语境的间断。因此，史诗剧由于是以间断为基础的，所以在特殊意义上也是一种可以引用的戏剧，这也就是可以理解的了。其文本的引

用性并没什么特殊之处。而对于适于表演过程的姿态来说就不同了。

"使姿态可以引用"是史诗剧的重要成就之一。演员必须像排字工排出带间隔的版面一样使其姿态带有间隔。比如，可以通过让演员在舞台上引用自己的姿态达到这种效果。于是，在《幸福结局》中我们看到扮演救世军上士的卡罗拉·内尔是如何为了改变宗教信仰而在水手酒馆里唱了一首歌，这要比在教堂里唱歌适当得多，然后，他又在救世军委员会面前重唱这首歌，演出在酒馆里的各种姿态。同样，在《措施》中，党的法庭不仅听取了同志们的报告，而且还看到了他们演出的被谴责的那位同志的某些姿态。一般的史诗剧中最微妙的手法在特殊的说教剧中变成了直接的目的。从定义上说，史诗剧是姿态剧。因为我们越是频繁地干扰在演出行为中的人，就会有越多的姿态产生。

说 教 剧

无论在哪种情况下，史诗剧都是既为演员又为观众的。说教剧是特殊的情况，因为它由于极少使用机械装置而促进和暗示观众与演员或演员与观众之间的交流。每一个观众都可以成为参与者。而且，扮演"教师"比扮演"英雄"的确要容易得多。

《林登堡飞行》(*Lindbergh's Flight*)首版在期刊上刊登时，飞行员仍然是作为英雄表现的，那一版旨在颂扬他的光荣。第二版——这极具启示意义——源出于这样一个事实，布莱希特修正了自己。这次飞行之后的日子里两个大陆上留下了多么高涨的热情啊！但是，这股热情作为纯粹的轰动而消失了。在《林登堡一家的飞行》(*The Flight of the Lindberghs*)中，布莱希特努力把那"惊险"的光谱折射出来，以便从中衍生出"经验"(Erfahrung)的色彩——这种经验只能从林登堡的努力中获得，而不能从观众的激动中获得，并且这种经验是要转达给"林登堡一

家”的。

《智慧的七根支柱》的作者 T. E. 劳伦斯在给罗伯特·格拉夫斯的信中说，他参加空军这一举措对一个现代人来说就像中世纪人进入寺院一样。在这句话中，我们感觉到在《林登堡一家的飞行》和后来的说教剧中感到的同一种张力。一种抄写式的严格被应用于对一种现代技术的解说——即飞行；后来，被用于阶级斗争教育。这第二种应用最充分地体现在《大胆妈妈》中。让一出社会剧摆脱移情所产生的和观众所习惯的效果，这的确是特别大胆的举措。布莱希特了解、并在一首书信体诗中表达了这一点，这是当《大胆妈妈》在纽约的一家工人剧院上演时他写给他们的信。“有人问我们：工人能明白吗？没有他习惯的鸦片剂，他能够在精神上参与别人的起义？那幻觉使他激动一时，而留给他的则是充满模糊的记忆，更加模糊的希冀，和全然的力尽筋疲？”

演　员

如影片中的画面一样，史诗剧突发式地运动。其基本形式是冲击的形式，戏剧单一的、限定明确的环境相互冲撞的冲击形式。歌曲，字幕，无生命的技巧把一种环境与另一种环境分离开来。这导致了间歇，这种间歇，如果说有某种作用的话，那就是阻碍了观众的幻觉，瘫痪了它的移情准备。这些间歇是为观众的批评反应保留的——对演员的行动和他们表现的方式的反应。至于表现方式，史诗剧中演员的任务就是通过表演表明他“爽”而轻松。他也几乎用不着移情。对于这种表演，话剧“演员”不能总是做好充分准备。对待史诗剧的最坦诚的方法也许是把它看成是“一次展览”。

布莱希特写道：“演员必须展示他的主题，他必须展示他自己。当然，他通过展示自己而展示主题，并通过展示主题而展示自己。尽管二者相偶合，但是，它们的偶合不能抹掉这两项任务之间的

差异。”换言之：演员应该为自己保留艺术地走出人物的可能性。在适当时机，他应该坚持塑造反映他的角色的一个人。在这样的时刻想到如蒂克在《靴子中的小猫》(Puss in Boots）所采用的浪漫主义反讽，就是错误的。这种反讽没有说教目的。从根本上说，它仅只表明作者的哲学诡辩，在写作戏剧时，他总是记得这个世界终将会变成一个剧院。

在史诗剧的舞台上艺术和政治利益能达到何种程度的偶合，这显见于适于这种体裁的表演风格。与此相关的一个例子是布莱希特的循环剧《主人拉斯的私生活》。不难看出，如果一个流放中的德国演员被分派了飞行员的角色或充当人民法庭的一员，那么，他对此的感觉将相当不同于一位献身于家庭的父亲和丈夫在塑造莫里哀的唐璜时所产生的感觉。对前者来说，移情几乎不能视做一种适当的方法，因为他大概不能够与屠杀他的同胞飞行员的刽子手相认同。在这种情况下，要求另一种超然的表演方法才是正确的、适当的、特别成功的。这就是史诗的舞台技巧。

讲台上的戏剧

根据舞台而非一种新戏剧来限定史诗剧的目标可能更容易些。史诗剧考虑到一种迄今几乎无人注意到的情况；也许可以将此称作添补乐池。把演员与观众分隔的深渊就好比把死者与生者分隔一样；在话剧中，这个深渊的沉默增进崇高感；在歌剧中，这个深渊的共鸣增进陶醉感——这个深渊，戏剧所有因素当中带有最难以祛除的仪式来源痕迹的因素，已经越来越不重要了。舞台仍然是高筑的，但已不再是从深不可测的深度中升起的舞台，它已经成为一个讲台，说教剧和史诗剧都是坐在讲台上的尝试。

（赵英男　译）

四

律法/文化/历史



暴力批判

(1921)

暴力批判的任务可以概括为解释暴力与法律和正义的关系。[①]一种起因无论如何有效，只要它进入道德关系，就会变成地地道道的暴力。这些关系的范围是由法律和正义来界定的。就法律而言，任何法律制度中最基本的关系都是目的与手段的关系，进一步说，暴力首先存在于手段王国，而不是目的王国。这些看法实际上为暴力批判提供了不胜枚举、各种各样的前提。如果暴力是一种手段，那就不难确定批判暴力所依据的标准。这个标准切入的问题是，暴力在特定情况下是达到公正目的的手段抑或非正义目的的手段。因此，暴力批判可能隐含着一种以公正为目的的制度。然而并非如此。因为假定这样一个制度摈除所有疑点，那么它所包含的就不是衡量作为原则的暴力本身的标准，而是衡量暴力使用情况的标准。作为原则的暴力是否达到公正目的的道德手段，这仍然是一个悬而未决的问题。解决这个问题需要更为精确的标准，它在手段自身的范围内就能明辨是非，无需虑及所要达到的目的。

法哲学主流的主要特征也许就是排除这个更为精确的方法：自然法。在为了公正目的而使用暴力手段时，最大的问题莫过于

① 本雅明的用语是Gewalt，该词兼有“暴力”和“武力”之意，应该记住本雅明在提及国家关系时，这个词多用“武力”之意。——英译者序

一个人看到他有“权利”朝着期望的目标运动自己的身体。依此观点（法国大革命中的恐怖主义为之提供了一个意识形态基础），暴力是自然的产物，仿佛一种原材料，对它的使用是毫无疑义的，除非因为不公正的目的而误用了武力。如果说国家自然法理论认为人们为了国家之缘故而放弃一切暴力，那么这种观点所依据的假设（例如，斯宾诺莎在《神学政治论》中就明确提出这个假设）是，个体在结束这一理性契约前，有任意使用暴力的法律权利，而暴力在事实上也是由他所支配的。也许达尔文生物学最近重新引起了人们对这些观点的兴趣，达尔文主义以一种彻头彻尾的教条主义方式将暴力当作惟一的原初手段，认为除自然选择之外，这一手段也适用于所有自然的生命目的。庸俗达尔文主义哲学往往表明这种自然历史教条与一种更为粗浅的法哲学仅只一步之遥，因为这种法哲学坚持认为，暴力只要合于自然目的，也就是合法的。

自然法把暴力看做一种自然的论据，这与实证法的论点截然相反，后者认为暴力是历史的产物。如果说自然法仅能在批评目的的过程中判断一切现存法则，那么实证法就仅能在批评手段的过程中判断一切演化的法则。如果正义是衡量目的的标准，法律性就是手段的衡量标准。然而尽管存在着诸多不同和对立，二者在共同的基本原则上是契合的：正义的目的可以通过正当的手段而获得，正当手段用于正义目的。自然法试图以目的的正义性“证明”手段的正当性，而实证法却通过证实手段的正当性来“保证”目的的正义性。假如共同假说是错误的，假如正当手段和正义目的存在着不可调和的冲突，那么自然法与实证法之间的对立也是无法解决的。然而只有打破这种循环论证，才能获得对这一问题的认识并建立相互独立的正义目的和正当手段的标准。

目的王国乃至正义性的标准问题暂时排除在本文的讨论范围之外。而对构成暴力的某些目的的正当性问题将予以重点讨论。自然法的原则不能解决这个问题，只会引向无穷尽的诡辩，因为假

如实证法无视目的的绝对性，自然法也会无视手段的偶然性。另一方面，实证法理论在本文伊始被看做一种假设基础，因为它对分别使用情况下的各种暴力进行了甄别，区别了历史承认的、所谓获准的武力与未获准的武力。这种甄别引发了以下的思考，当然这并不意味着根据暴力是否获得批准来划分暴力的特定形式。根据暴力批判，实证法中关于暴力的标准所针对的不是暴力的使用，而是对暴力的评价。我们关心的问题是，如果这样的标准或甄别事实上可以用于暴力，那么可以说明暴力的什么性质呢？换言之，甄别的意义是什么呢？实证法提供的这种甄别是有意义的，它以暴力的性质为基础，是不可替代的，这一点将很快予以说明；但是与此同时，也会显示出这样的甄别得以进行的惟一范围。总之，如果可以对实证法确立的评估暴力的法律标准进行意义分析，那么也必须在暴力运用的范围内分析其价值，因为必须在实证法乃至自然法之外为批判找到一个立足点。只有一种哲学－历史的法理观才能做到这一点。

合法暴力与非合法暴力之差别的意义并不是一目了然的。自然法存在的一个误解是对用于正义目的的暴力和用于非正义目的的暴力进行区别，必须彻底抛弃这一误解。更确切地说，已经十分清楚的是：实证法要求一切暴力证明其历史根源，因为暴力在某些条件下被宣布为法律，得到批准。对法律暴力的认可最明显地表现为处心积虑地让暴力服从目的，所以假设的各种暴力之间的区别必定是以一般地承认或否认其历史目的为基础的。缺乏这种历史认可的目的被称为自然目的，反之称为法律目的。暴力的这种不同功能依赖于它服务的法律目的或自然目的，这种功能可以非常清晰地追溯到特定的法律背景条件。为简明扼要起见，下面的讨论只涉及当代欧洲的状况。

就个体是法律主体而言，欧洲的特点是倾向于否认这样的个体在特定情境下通过有效的暴力来实现其自然目的，否定个体的自然目的。这意味着：这种法律制度在可以用暴力有效地达到个

体目的的所有领域树立起只有法制力量才能实现的法律目的。的确，这一制度竭力用法律目的限制那些原则上承认自然目的的比较宽泛的领域，比如教育领域；当然，就像有关执行处罚的教育权限的法律一样，这些自然目的是以过度暴力来实现的。如果诉诸的暴力过多或过少，所有个体的自然目的就必定与法律目的相抵触，这一点可以看做当今欧洲立法的一个普遍原理。（这一点与自卫权的矛盾将于下文解决）根据这个原理，法律将个体手中的暴力视为法律制度的潜在危险。它会消除法律目的和法律行为吗？当然不会，因为那样一来，将受谴责的不是暴力本身，而是旨在违法目的的暴力。可以说，只要仍然用暴力来追求自然目的，就不可能维护以法律目的为基础的制度。然而，这首先是纯粹的教条。为了反驳这一点，也许可以考虑这种惊人的可能性：法律将垄断针对个体的暴力，维护法律目的的意图并不能解释这种垄断，只能用维护法律本身这样的意图来解释；不在法律控制之下的暴力并非因为其目的，而是因为它完全置身于法律之外而造成对法律的威胁。这种情况还可以得到更彻底的说明，不妨设想一下，一个“重”罪犯无论如何罪大恶极，不免也激起公众的暗中钦佩。这不能归因于他的行为，应该归因于这种行为所证明的暴力。因此在这种情况下，当今法律在所有活动领域里竭力否定的个体的暴力似乎真的构成威胁，这种暴力甚至在失败之时也能激起大众合力抵制法律。暴力的功能对法律构成合理的威胁并使法律如此地惧怕它，这在允许暴力的地方，甚至在目前的法律制度中尤其明显。

首先是阶级斗争的情况，表现形式为保证工人的罢工权利。今天除国家之外有组织的劳动者可能是惟一允许使用暴力的法律主体。当然，与此相反的观点认为省略了行动而成为非行动的罢工是不能与暴力同日而语的。这种看法无疑使国家权力在罢工不可避免的时候更易于认可罢工的权利。但是这种情况并非无条件的，因此也不是无约束的。取消行动或服务确实是非暴力的、纯粹的

手段，顶多只是造成“对关系的损害”。从国家或法律角度看，让与工人的罢工权利当然不是行使暴力权利，而是为了避开雇主间接地行使的暴力，符合这一点的罢工无疑会不时地发生，并且只涉及“撤离”或“间离”雇主。然而，暴力需要以强迫的形式介入这种取消，因为它发生在某种或者与行动无关或者仅仅对行动稍事修改的环境下，发生在思想上随时准备恢复悬置的行动的情况下。如果这样理解罢工的权利，那么与国家的观点相对立，劳动者眼里的罢工权利构成了为达到目的而使用武力的权利。两种观念的对立在面对革命总罢工时尤其激烈。就此而言，劳动者总是诉求罢工的权利，而国家会称之为滥用权利（因为罢工的权利并非“深思熟虑”的）并采取非常措施。国家保留宣布各行业同时罢工为非法的权利，因为由立法认可的特殊原因不会普遍存在于所有车间。这种阐释差异表现了法制情形下的客观矛盾，国家认可旨在自然目的的暴力，它有时对这些目的漠然视之，但是在危机时刻（革命总罢工时）就会敌视它们。涉及行使权利的行为在某些情况下却被说成是暴力的，这一点乍看上去十分荒谬矛盾，更具体地说，这样的行为，倘若是积极的，是行使一项权利以推翻授予它权利的法律制度，就被说成暴力；倘若是消极的，构成前文所解释的强迫介入的行动，它就仍被说成暴力。由此可见，法律环境中存在着客观的矛盾，而不是法律存在着逻辑矛盾，因此在有些情况下，法律以暴力对待诉求暴力的罢工者。就罢工而言，国家最害怕的是暴力的功能，本文的研究对象正是该功能，并视之为批判的坚实基础。如果暴力像乍看上去那样纯粹是为了直接攫取眼前的一切而采取的手段，那么它就仅仅是一种掠夺式的暴力，完全不足以成为支撑相对稳定状况的基础或调节。然而罢工的情况表明暴力可以做到这一点，它能够为法制状况奠定基础和进行调节，尽管这样做可能触犯公正意识。有人也许反对说，暴力的这种功能是出人意料的、孤立的现象。关于军事力量的思考是对这种观点的有力反驳。

军事法像罢工法一样，其可能性也是建立在法制环境中的客观矛盾之上，即法律主体批准符合批准者的自然目的暴力，因此在危机时刻与自己的法律目的或自然目的相冲突。诚然，军事力量相当直接地用于其目的，成为一种掠夺式暴力。不过，显而易见的是，即使在几乎不知宪法关系为何物的原始状态下，即使在胜利者已经使自己的地位固若金汤的情况下，和平的仪式也是完全必要的。的确，"和平"一词在其与"战争"相关联的意义上而言，(因为它还有一个大相径庭但同样是隐喻的和政治的意义，康德在谈到"永恒的和平"时用过这一意义）具有先验性含义，是在任何法制状况、任何胜利条件下都必须特准的。所谓特准就在于承认新的条件就是新的"法律"，并不考虑这些条件是否需要在事实上保证其延续性。因此，如果要从军事暴力中得出结论的话，所有此类暴力就都内在地具有立法的特点，因为军事暴力是用于自然目的的暴力的原初范式。关于这一观点所隐含的意义我们将稍后再来讨论。这可以解释上文提及的现代法律的倾向：使至少作为法律主体的个体摆脱一切暴力，甚至包括旨在自然目的的暴力。在重犯身上，这种暴力表现为以宣布新法律的方式威胁和对抗法律，尽管这种威胁在今天非常虚弱，但是一些重大的例证说明它在大众中间引起的恐慌之大不亚于原始时代。然而国家之所以害怕这种暴力，只是因为它具有立法的特点，当外部力量迫使国家予它们以进行战争的权力，当有关阶级迫使国家予它们以罢工的权利时，国家被迫承认这种暴力的立法性。

在上一次战争中，军事暴力批判似乎是慷慨激昂的一般暴力批判的起点，它至少使人们懂得一件事，即不能再行使暴力，不能再天真地容忍暴力；不过，暴力所以受到批判，并不是由于它的立法特点，而是由于它也许更为举足轻重的另一个功能。军国主义的特点是其暴力功能具有二元性，它只通过常规的征兵就可形成。军国主义把暴力强制性地普遍地用作服务于国家目的的手段。这种暴力的强行使用近来受到比使用暴力本身更加详尽的审

视。在强行使用暴力时，暴力显示出一种大为不同的功能，它不再简单地用于自然目的。这就是把暴力用作旨在法律目的的手段，因为法律的目的就是使市民从属于法律；就现在讨论的实例而言，就是使市民从属于常规兵役法。如果暴力的第一种功能称为立法功能，那么第二种功能可以称为护法功能。因为征兵属于维护法律的暴力功能的具体个案，这种暴力与其他暴力在原则上并无不同，所以与和平主义和激进主义宣言的批判相比，更容易对它进行真正有效的批判。或者说，这种批判与所有合法暴力的批判是一致的，也就是与法律的或司法力量的批判是一致的，任何低于这种纲领的批判都无法奏效。当然，拒不认可对个人的任何约束和宣布"许可称心如意的一切"，也不会实现这种批判。这种说法纯粹不考虑道德和历史范围内的事情，因而也不考虑行动中的任何意义，更不会思考现实本身中的意义；如果"行动"被排除在现实之外，现实就不成其为现实了。更重要的是，即使经常作出的对范畴律令的诉求也以其无可争辩的最低纲领表现为：你总是把人性作为目的用于你的法人和其他人的法人身上，从未仅仅用作手段，这样的事实本身不足以成为批判的对象。[①]实证法如果意识到自身根基的话，就会要求在每个个体的法人身上认可并促进人类的利益。它在表现和维护命运强加的一种秩序时看到了这种利益。尽管声称维护法律基础的这种观点免不了遭受批评，但是所有的攻击都无法撼动它，因为那些攻击仅仅是以无形式的"自由"的名义进行的，不能把更高的自由秩序具体化。而且当那些攻击不是对着法律制度的根基和干枝，而是抨击个别法律或法律实践时，就显得孱弱无力了；因为法律当然是在其权力的庇护下发挥作用的，而且事实上只有一种命运，存在的一切、特别是一切威胁都必定属于命运的秩序。护法的暴力是威胁的暴力。这种

---

① 相反，人们会怀疑这个有名的要求是否内涵太少，也就是说，一个人自身或他人是否允许用作手段。这样的怀疑不是没有道理的。

暴力的威胁并非像无知的自由派理论家们所阐释的那样是意在威慑。真正的威慑需要与威胁相矛盾的某种肯定性，而且这种威慑是任何法律都无法做到的，因为总是有希望挣脱法律的束缚。这使它的威胁力更大，就像命运一样，决定是否把罪犯逮起来。法律威胁的不确定性所深藏的目的将从后来对它所由产生的命运范围的思考中呈现出来。在刑罚范围内也可以有效地看到这种情形。自实证法受到质疑以来，刑罚中的死刑引起的批评最多。那些论点在许多情况下也许是非常浮浅的，但是其动机无论过去或现在则是非常在理的。反对这些批评者的人们觉得对死刑的攻击并非针对量刑尺度，也不是针对法律，而是针对着法律本身的源起。如果暴力、命运加诸的暴力是法律的起源，那么不言而喻，只要决定生死的最高暴力发生于法律制度之中，就可以清楚而令人生畏地看到法律的起源。与此相契合的一个事实是，在原始的法律制度中，甚至对侵犯财产这样的罪行都要课以死刑，这似乎有失“得当”。死刑的目的不是为了惩处对法律的侵犯，而是为了确立新的法律，因为施行决定生死的暴力比其他任何法律行动更好地重申了法律。不过，这种暴力也显露出法律中的某些腐朽的东西，首先只有鉴别力较强的人才能看出这一点，因为他们知道命运根本不可能凌驾于这样的刑罚之上。然而，理性必定更加坚定地全力面对这种情况，它要把自己对立法和护法的批判引向结论。

暴力的这两种形式以一种比死刑中更加不自然的结合形式，以一种幻觉混合物的形式表现在现代国家的另一制度中：警察。的确，这是旨在法律目的的暴力（包括支配权），但同时也有权在宽泛的范围内自行决定这些目的（包括裁决权）。这样的权威是一种耻辱，因为它实际上不再将立法的暴力与护法的暴力分离开来。然而很少人能感觉到这一点，因为这种权威所颁行的法规甚至不足以成为最起码的法案，但是这些法规也因此而得以在最脆弱的领域里对思想家们横冲直撞，而法律也不能保护国家免遭思想家们的抨击。如果立法的暴力需要以胜利证明自身的价值，那么护法

的暴力则应该受到约束，不能为自身树立新的目的。两种情况都会释放出警察的暴力。这种暴力是立法的，因为它的特有功能并不是颁布法律，而是认定所有法令的法律目的；它也是护法的，因为它可以处理这些目的。不能错误地认为警察暴力的目的与一般暴力总是相同的或紧密相连的。相反，警察的“法律”确实标志着国家无法再通过法律制度来保证它本想不惜一切代价达到的经验目的，这也许是由于国家的无能，也许是由于某种法律制度的内在关系。因此，警察“为了安全的缘故”而介入的实例举不胜举，这里不存在明朗的法制局面，他们与法律目的没有丝毫关系，他们不仅仅作为一种挥之不去的烦恼伴随受种种法规约束的公民的一生，甚或就是在监视公民。警察的情况与法律不同，不存在任何本质的东西，而法律则以因时因地而宜的“决议”认可予它以批判评价权利的形而上范畴。警察的力量是无形的，幽灵般地不可触摸但无处不在地存在于文明国家的生活之中。虽然从具体方面看，似乎所有地方的警察都一样，但是终究不能否认在专制国家，警察代表集最高立法权与司法权于一身的统治者的权力，他们的精神并不像在民主国家那样横行无忌；而在民主国家，他们的存在没有提升到像专制国家那样的高度，所以就目睹了所能想像得到的最大程度的暴力堕落。

所有作为手段的暴力都是立法的或护法的。舍此二者，它就会丧失所有效用。但是也因此可以说，所有作为手段的暴力即使在最好的情况下，也隐含着法律本身的存疑性。如果到此为止的考察还不能确切地评估这些问题的重要性，那么从上文的论证中也可以看到法律的道德含义是非常混乱的，问题在于是否有暴力之外的手段来调节人的利益冲突。我们首先必须看到的是，对冲突的完全非暴力的解决办法绝不会产生法律契约，因为无论各派别如何和平地达成契约，最终都可能产生暴力。法律契约授权每个党派诉诸某种形式的暴力去反对另一打破契约的党派。不仅如此，所有契约的起源如结局一样，均指向暴力。它不一定直接表

现为立法的暴力，但是只要保证法律契约的权力源于暴力，那么即使暴力并没有直接引入契约本身，它也是有所表现的。如果不再意识到法律制度中隐在的暴力，这制度也就衰落了。在我们这个时代，议会就是这样的例子。它们提供了一幅人所共知的可悲景象，它们不再意识到自身赖以存在的革命力量。尤其在德国，这种力量的最新展现对于议会毫无作用。它们意识不到自身代表着一种立法的暴力，怪不得它们无法建立与这种暴力相值的法令，只是培养一种妥协的、自以为非暴力的处理政治事务的方式。然而，这仍然是“暴力思维定势下的产物，尽管它蔑视任何公开的暴力；因为妥协努力的动机不在内部，而在外部，由对立的努力所激发，因为无论妥协是如何自觉自愿地达成的，必定具有某种强迫性。‘否则会更好’，这是每一种妥协中都潜在着的情感。”[①]——意味深长的是，议会的腐朽也许使很多人疏远了非暴力解决政治冲突的理想，正如当初很多人被战争解决冲突的办法所吸引。和平主义者遭到了布尔什维克和工团主义者的挑战。所有这些促成了对当今议会的一个毁灭性的、大体上恰如其分的批判。不过相比之下，无论一个欣欣向荣的议会多么令人向往和称心如意，对原则上非暴力的达成政治协议的手段的讨论与代议制政体是无关的，因为议会在那些生死攸关的问题上所做到的事情仅仅是那些起源和结局都得到暴力呵护的法令。

存在着非暴力解决冲突的可能性吗？毋庸置疑。私人之间的关系就充满了这样的事例。只要文明的前景允许使用纯粹的协议手段，非暴力协议就有可能实现。每一种合法的或非法的暴力手段都可能受到作为纯粹手段的非暴力协议的挑战。礼貌、同情、息事宁人、信任以及诸如此类的一切，都是这种纯粹手段的主观先决条件。而它的客观条件是由法律决定的（其范围之广是这里无法讨论的），就是说，纯粹手段绝不是那些直接的解决办法，相反，

---

① Erich Unger, *Politik und Metaphysik*, (Berlin, 1921), p. 8.

总是间接的办法。因此，纯粹手段绝不能直接用来解决人与人之间的冲突，只能用于关涉客体的问题。非暴力手段的范围涉及人的利益冲突领域。所以最宽泛意义上的技巧一词便是非暴力手段的特有天地，其最好的例子也许是会商形式，它被看做达成民事协议的一种技巧。在这种情况下，不仅非暴力协议是可能的，而且对暴力的原则性排斥也是确凿可鉴的，因为一个非常重要的因素是，不允许说谎。可能人世间没有任何一部法律中会有允许说谎的条文。这就表明，有一个人类协议的领域是非暴力的，因为暴力无法接近这一领域："理解"领域本身，语言。法律的暴力对欺诈施以惩处只是在晚近的一段特别衰落过程中才出现的事情。尽管法律制度在其源起之时相信自身无往而不胜的力量，但是它仅满足于挫败一切破坏法律的行为，在罗马和古代日耳曼法典中，欺骗行为从原则上讲是不受惩罚的；后期的法律由于对自身的暴力信心不足，所以不再觉得可以与其他形式的暴力相匹敌。这种恐惧以及对自身的不信任表明法律的活力在日益衰落。它开始给自身确定目的，意在使护法的暴力免去更艰难的表现。于是，它转向欺诈，但不是出于道德考虑，而是因为害怕它也许会在受骗的党派中解开暴力的缰绳。由于这种恐惧与法律本源的暴力本性相冲突，所以这样的目的与正当的法律手段是不相适应的。这不仅反映了法律领域本身的衰败，而且反映出纯粹手段的萎缩。在禁止欺诈时，法律限制了纯粹非暴力手段的使用，原因是非暴力手段可能引发反弹的暴力。但是法律的这种倾向在授予罢工权时也发挥了一定的作用，这与国家的利益是矛盾的。它所以赋予这一权利，是因为罢工的权利可以阻止国家不敢反对的暴力行动。难道工人们以前没有蓄意破坏并放火烧厂吗？如果能诱导人们无需法律制度的介入而心平气和地调和利益，那么最后除了其他好处之外，还有一个非常有效的动机足以把纯粹的而非暴力的手段交在不情愿的工人手里：那就是害怕暴力交锋时对方可能出现劣势，且不说结局如何。这样的动机在不可胜数的私人之间的利益冲突

中是显而易见的。但是阶级冲突和民族冲突的情况则全然不同，因为可能将胜利者和被征服者一并压倒的更高的秩序不为大部分人的情感和几乎所有人的智慧所觉察。由于篇幅所限，我无法描述这种更高的秩序和与之相对应的共同利益，尽管它们是构成纯粹手段策略的最持久的动机。因此，我们只能拈出政治中的纯粹手段，它们与统辖私人间和平交往的那些手段相仿佛。

至于阶级斗争中的罢工，在某些条件下必须视为纯粹的手段。有两种本质不同的罢工，其可能性已经予以讨论了，现在必须更充分地讨论它们的特点。索莱尔是对它们予以区别的第一人，他是从政治的而非纯理论的角度区别二者的，分为政治罢工和无产阶级总罢工。二者与暴力的关系也是对峙的。关于热衷于前者的人，他说："加强国家权力是他们的思想基础。在他们目前的组织中，政客们（即温和的社会主义者）已经在为一种更集权、更严饬的权力铺垫基础，反对派的批评对这个权力无奈他何，这个权力能扼制其他声音，发出凭空捏造的法令。"[①]"政治总罢工所显示的是，国家不会丧失其力量，权力在特权阶层之间转移，生产者大军将更换其主人。"与政治总罢工（流产了的德国革命似乎偶然间概括了此类罢工）相对照，无产阶级总罢工给自己确定的惟一任务是摧毁国家权力。它"废除每一项社会政策可能产生的所有意识形态结果，它的参与者甚至把最受欢迎的改革也视为资产阶级的东西"。"这种总罢工明确宣布它无意于通过征服来获得物质利益，它宣布自己的目的是铲除国家。国家真的是……统治集团赖以存在的基础，他们的所有事业都是从大众的重负中攫取好处。"第一种中断工作的形式是暴力的，因为它仅仅引起对劳动条件的外部修改，而第二种则是纯粹的手段，是非暴力的，因为它并不准备在得到外部让步和对劳动条件的这样那样的改善之后就恢复工作，而是下定决心只恢复完全改造之后的工作，这不再是

① Sorel, *Reflexion sur la violence*, 5th ed. (Paris, 1919), p. 250.

国家强加的工作。这种罢工与其说是造反，不如说是追求完美。所以第一种罢工是立法的，第二种罢工是无政府主义的。索莱尔不时地提到马克思的一些言论，他倡言革命运动摈弃任何形式的纲领，任何形式的乌托邦，简言之，任何形式的立法："随着总罢工的到来，所有这些漂亮的东西都消失了，革命是一场简单明了的造反，它没有为社会学家们留下位子，也没有为温文尔雅的业余社会改革家们和以为无产阶级操心为职业的知识分子们留有位子。"① 这是深刻的、道德的和真正革命的观念，任何竭力以可能出现的灾难性后果为理由把这样的总罢工说成暴力的反对观点都是站不住脚的。即使从整体看可以不无正确地说现代经济并非罢工者丢开的一台闲置的机器，而是更像驯兽员一转身就兽性大发的野兽，但是对一场行动的暴力的评估既不是根据其结果，也不是根据其目的，而是只根据其手段法则。当然，国家权力只盯着结果，它反对的恰恰是这种罢工所矢言的暴力，这一点有别于局部罢工，尽管局部罢工实际上大都索价高昂。索莱尔的解释匠心独具，他说如果能严格地以这种观念看待每一场总罢工，那就能大大减少革命中实际暴力的发生率。——与此相对照的一种免去暴力的显著例子是几个德国城市发生的医生罢工，比政治总罢工更不道德，更残忍，无异于设置路障。如此肆无忌惮的使用暴力最令人生厌，职业阶级已经多年被剥夺了正面使用暴力的权利，他们也丝毫没有进行抵制以"从死亡中夺回牺牲者"，只是到了后来一见到机会就放弃了生命的自由意志。比晚近的阶级斗争表现得更清楚的是，非暴力协议的手段在几千年的国家历史中已经发展起来。只是在偶尔的情况下，外交官在穿梭活动中的任务才包括修改法律制度。从根本上说，他们必须以自己国家的名义和平而没有契约地逐个解决冲突，完全与私人间的协议相仿佛。这是一个非常棘手的任务，是更为顽强的仲裁人才能担当的任务，但也

---

① Ibid., p. 265, 195, 249, 200.

是一种原则上高于仲裁人所能胜任的解决办法，因为它超乎所有法律制度之外，因此也超乎暴力之外。于是像私人交往一样，外交官的交往也形成了自身的形式和美德，但它们无论如何并不总是纯粹的形式。

在自然法和实证法允许的所有暴力形式中，无一不具有严重的所有法律暴力的存疑性，这一点已经指出。然而，如果在原则上把暴力完全排除在外，任何可以设想的解决人类问题的办法就都不可能见效，更不用说从所有世界历史的存在状况迄今为止已经垒起的圈围中解脱出来，所以必然会问，在法律理论设想的所有那些暴力之外，到底存在着什么样的暴力呢？这同时也是关于两种理论共同的基本教义是否真理的问题：正义的目的可以通过正当的手段来实现，正当的手段用于正义的目的。因此，如果命运强加的所有暴力与正义目的存在着不可调和的冲突，如果与此同时出现一种不同的暴力，它本来完全可以是达到那些目的的正当手段或不正当手段，但实际上不是以手段的方式，而是以别的方式与那些目的相联系，那会怎么样呢？这或许会给那种不可思议、乍看上去令人气馁而绝无解决可能的法律问题（给人的绝望感也许只能与是否能发出结论性的“对”和“错”的语言相比）带来一些启发。手段的正当性和目的的正义性从来不是由理性决定的：命运强加的暴力决定前者，上帝决定后者。如果说这是一种不同凡响的见解，那只是因为一种顽固而普遍的习惯把那些正义目的视为一种可能存在的法律的目的，即不仅视为普遍有效的，而且认为可以概括化，但这显然与正义的本质相矛盾，因为在一情境中是正义的、普遍接受的和有效的目的，在其他情境中则未必如此，不管情境中的其他方面如何相似。所论暴力的非中介功能在日常经验中也能得到很好的说明。就拿人来说，愤怒的发作使他采取了明显的暴力，但这暴力并不是为了达到预谋目的的手段。这不是手段，只是一种显现。再者，这种暴力的显现完全是客观的，可以对它进行批评。最有意义的是，这种暴力首先见于神话

中。

神话原型的暴力只是诸神的表现，不是他们达到目的的手段，甚至也不是他们的意志的表现，主要是他们的存在的一种显现。尼俄伯的传说里就有这样的例子。阿波罗和阿特米丝的行动好像仅仅是一个惩罚，但他们的暴力实际上是建立一种法律，远非为了惩罚对已然存在的法律的破坏。尼俄伯的傲慢招致命运降临，不是因为她的傲慢触犯法律，而是因为挑战命运，在这样的战斗中，命运必须胜利，而且只能以胜利来揭示法律。在古人看来，不管神的暴力如何微小，英雄传说显示了护法的惩罚暴力，例如普罗米修斯，英雄以高贵的勇气向命运挑战，以各种各样的机遇与命运战斗；英雄传说总是留有希望，有一天会为人们带来新的法律。的确，大众直到现在仍然在倾慕异教徒的时候生动地想像到这样的英雄和他固有的神话的合法暴力。因此，暴力从不确定的、含混的命运领域突然降临在尼俄伯身上。实际上它并非破坏性的。尽管它使尼俄伯的孩子们悲惨地死去，但是不再索取他们母亲的性命，把她留下来；孩子们的死使她感到比以前更大的罪孽，她成了永无声息的负罪者和上帝与人之间的界石。如果神话中显现的这种直接的暴力真的与立法的暴力密切相关、甚至同一，那么这表明只要立法暴力像前面描述的军事暴力中的情况那样纯粹是间接的暴力，立法暴力就是有问题的。与此同时，这种联系也可以进一步提供对命运的理解，命运在所有情况下都潜在于法律暴力之中，这种联系也可以大致说明立法暴力的情况。暴力在立法中的功能是双重的，就是说立法为目的，暴力为手段；将被确立为法律的东西即使在颁布之时也不会解散暴力，相反，就在立法时刻，所立之法也并非与暴力无涉的一种纯粹目的，而是在权力的名分下与暴力必然且紧密地联结在一起。立法即立权，是权力的肆意妄为，因此也是暴力的直接显现。公正是所有神灵确立目的的原则，权力是所有神话确立法律的原则。

权力的运用能产生巨大的作用，这在宪法中可见一斑。在这

个领域，在神话时代的所有战事结束之后，确立边界的“和平”任务是所有立法暴力的主要现象。由此我们可以极为清楚看到，立法暴力所要保证的是权力，而不是获取丰厚的财产。边界确定之后，敌手仍未消灭；的确，即使胜利者已经获得了至高无上的权力，敌手仍然得到他的权益。而且，这些权益具有含混至极的“平等性”，因为对于签约双方来说，它是不可僭越的同一条界线。于是法律就出现了原始形式的不可“违反”的神话歧义性，阿纳特尔·法朗士也曾讥讽地谈到这种歧义性：“穷人和富人都不准在桥下过夜”。同样，当索莱尔猜测说权利当初都是国王和贵族的权利，简言之也即有权有势者的权利时，他所触及的问题似乎也不只是文化－历史的真理问题，而且触及了形而上真理的问题；细节已然修正，其余依然故我。从暴力的角度看，绝没有平等可言，只有一如既往的强大的暴力，因为只有暴力才能保障法律。然而，对于理解法律的另一面而言，建立边界的法案也是非常有意义的。法律和划定的边界至少在远古仍然是不成文的法律。人们可能无意间触犯它们并因此招致报应。触犯不成文或“不知晓”的法律而导致的法律介入被称为“报应”（与“惩罚”相对应）。但是无论报应多么不幸地降临在不知情的受害者身上，按法律的理解，这种报应不是偶然的，而是命运如此，命运以一种周密的歧义性再次显现自身。赫尔曼·科恩在一段关于古人的命运观念的话里提到“无法逃避的实现”，正是“命运秩序本身引起和产生了这样的违反和触犯”。[①]甚至不懂法律不是免于惩罚的理由这一现代原则也证实了这种法律精神，正如在古希腊早期，各群体之间为制定成文法律而进行的斗争应该看做对神话法规的精神实质的反抗。

直接暴力的神话显现表明它与所有法律暴力在根本上是同一

---

① 赫尔曼·科恩（Hermann Cohen），Ethik des reien Willens，p. 362. 科恩（1842－1918），新康德主义马尔堡学派的主要人物，把犹太人的神学和康德哲学结合起来。他的哲学和宗教著作对本雅明发挥了重要影响。——英译者注

的，谈不上它的显现范围要更纯一些；而且对法律暴力的怀疑转而成了对其历史功能之毒害性的确定，因此对法律暴力的摧毁就成为必须做的事情。这一摧毁任务最终再次提出了纯粹直接暴力的问题，这种暴力也许能够制止神话暴力。正如上帝在所有领域反对神话，同样，神话暴力也受到神的暴力的对抗。神的暴力在所有方面构成神话暴力的对立面。如果说神话暴力是立法的，神的暴力就是毁法的；前者竖立疆界，后者则摧毁一切疆界；神话暴力带来罪与罚，神的力量则只是赎救；前者是恐吓，后者是打击；前者是血腥，后者是没有血迹的诛灭。尼俄伯的传说可以与上帝对科拉一伙的审判相对照，可以引为这种暴力的一个例子。上帝的审判打击了享有特权的利未人，打击他们时既没有提醒，也没有威胁，而且绝不罢手地灭绝了他们。但是在灭绝的过程中，也赎救了他们，在这种暴力的不见血迹和赎救的特点之间存在着非常深刻的联系，这是确定无误的，因为血液是纯粹生命的象征。法律暴力的消解源自更为自然的生命的罪愆（这里无法细述），它报应活生生的、无辜的、不幸的生命，以“赎救”纯粹生命的罪愆。这无疑也净化了负罪之人，但不是开脱他们的罪孽，而是使他们摆脱法律。对于纯粹生命而言，法律对生者的统治不再起作用。神话暴力是为暴力而暴力的对纯粹生命的血腥力量，而神的暴力则是为生者的缘故而针对所有生命的纯粹力量。第一种力量要求牺牲，第二种力量接受牺牲。

神的这种力量不仅被宗教传统所证实，而且在当今生活中至少有一种得到签准的显现形式。教育的力量即此种显现，它以完美化的形式独立于法律之外。因此，这样的显现形式不是由上帝直接施展的奇迹决定的，而是由不流血的打击的赎救时刻所决定，因而最终是由全部立法行为的缺场所决定。就此而言，也完全可以称这种暴力为灭绝的暴力，但它对于利益、权利、生命等诸如此类的东西只是相对的，对于生者的灵魂则是绝对的。纯粹的或神的力量的这种延伸，其前提在今天尤其会引起最强烈的反应并

遭到反对的论点，认为它的逻辑结果必定是将互相诛灭的生杀大权授予人们。然而不能让这种情况发生。"我可以杀人吗？"圣训中对这个问题的回答是不容置疑的："尔等不能杀人。"这条戒律先于行为，就好像上帝在阻止这种行为。但是正如服从并非由于害怕惩罚，这种行为一旦落实，禁令就无法施展，无能为力了。对这种行为的任何裁决都不能从圣训中引申而来。因此，不可能事先知道神的审判或审判的依据。所以那些以圣训为依据谴责暴力杀戮的人是错误的。圣训之存在并非作为裁决的准则，而是个人们或群体的行动指南，他们在独处时不得不与圣训较劲，在例外情况下必须承担忽略圣训的责任。因此，犹太教断然拒绝谴责自卫中的杀戮行为。不过，那些持相反观点的思想家们则依从一种相距甚远的理念，甚至可能把这一理念看做圣训本身的基础。这就是生命神圣说，或适用于所有动物，甚至延伸至植物生命，或仅限于人类生命。他们的论点以革命对压迫者的杀戮这种极端情况为例证："如果不杀人，那就永远不能建立正义主宰的世界……那就是聪明的恐怖主义者的论点……然而，我们认为比存在之正义和幸福更高的是存在本身。"[①]这最后一句话确实是乖谬而无耻的，但也表明不能再在行为对受害者的影响中为圣训寻找理由，而应该在行为对上帝和行为者的影响中寻找这种理由。如果存在仅仅意味着纯粹生命——前面提及的论点确实有这样的意思，那么存在居于公正的存在之上就是一个假命题，而且厚颜无耻。然而，如果"存在"或更恰当地说"生命"（正如"自由"一词，当这些词用于两种截然不同的范围时，它们的歧义性便立即消散了）意指不可简约的"人"的全部状况，那么这一论点也包含着巨大的真理；这一命题可以用来表示人的非存在比公正之人有待达到的状态（不可否认是次要的）更可怕。上述命题的合理性就源于这

① Kurt Hiller, "Anti-Cain," in *Das Ziel: Jahrbucher fur geistige Politik* (Munich, 1919), p. 25.

种歧义性。无论如何不能说人与自身的纯粹生命是完全一致的，也不能说与自己的其他状况和品质完全一致，甚至包括其身体的独特性。不管一个人多么神圣（或他身上的生命多么神圣，此岸、彼岸和来世完全是同一个人），他的所有状况仍然并不神圣，他的身体生命仍然容易受到同类的伤害。那么人的生命与动植物的生命的本质区别是什么呢？就算这些生命是神圣的，它们也不能仅仅因为是活的东西而神圣，仅仅因为有生命而神圣。追溯生命神圣说的起源应该是很有价值的事情。很可能是比较晚近的时候，受到削弱的西方传统最后一次错误地企图寻找已经消失在茫茫宇宙中的圣人。（所有古老的宗教圣诫都无可争辩地反对谋杀，因为它们的思想依据与现代理念大相径庭。）最后，以人的神圣性观念为基础，进而认为根据古代的神话思想，现在被宣布为神圣的东西曾经被看做罪孽的携带者：生命本身。

暴力批判是暴力的历史哲学，即其历史的"哲学"，因为只有以发展的观念才能对暴力的时间数据作出批判、甄别和决定。注视近在咫尺的东西，顶多只会感觉到暴力的立法形式和护法形式的辩证的起伏消长。支配着它们的法则依赖于环境状况，所有护法暴力在其存在过程中都间接地削弱它所代表的立法暴力，压制敌对的反暴力（counterviolence）。（关于各种此类症状，本文已多有谈及）这种状况一直延续到新的力量或先前被压制的力量胜出迄今的立法暴力并因此建立新法；而新的法律也注定要衰落。一旦打破法律的神话形式所维系的这种循环，一旦不惜一切武力以中断法律——而法律和武力是互为依存的，一旦因此而最终消除了国家权力，那就会开辟一个新的历史纪元。如果现时代还能偶尔打破神话的统治，那么在并不遥远的未来时代，对法律的攻讦将全然无用。但是如果在法律之外确实存在着作为纯粹直接暴力而存在的暴力，那就证明革命暴力作为人类的最无瑕疵和最高表现形式的暴力，是可以进行的，并且显示出进行的手段。然而人类在具体情况下决定何时实现这种暴力却不太可能，也不太紧迫。

只有神话暴力而非神的暴力才会如此凿凿可鉴，因为对于人而言，暴力的赎救力量除非显示为一种无与伦比的效果，否则是隐而不见的。所有永恒的力量再次向纯粹的神的暴力敞开，而神话用法律玷污了神的暴力。神的暴力可以显现为真正的战争，在芸芸众生世界里显示为神对罪犯的裁决。但是我们可以称为“执法”的所有神话立法暴力都是有害的。服务于它的护法的“行政”暴力也是有害的。神的暴力只是迹象和征兆，绝不是进行神圣差遣的手段，这种暴力可以称为“至高无上”的暴力。

（王广州　译）

单 向 街

(1928)

我以她的名字将这条街命名为
阿西娅·拉西斯街
作为工程师
她让这条街穿过作者

加 油 站

目前，对生活的建设更多地受事实而不受信念的控制，诸如此类的事实从未成为信念的基础。在这种情况下，真正的文学活动不可能渴望在一个文学框架之内发生；相反，这是它的贫乏内容的习惯性表达。意义重大的文学效果只产生在行动与写作的严格交替中；它必须培养不显眼的形式，而这些不显眼的形式，比起书籍——传单、小册子、文章和布告——中矫揉造作、普遍的姿态来，更适合它在积极的社群中的影响。只有这种即时的语言才能主动表明它本身就等同于那一时刻。舆论与庞大的社会存在机器之间的关系如同油与机器之间的关系：人们不必爬上涡轮机从上面倒油；人们只需要略微使用他们须知的隐蔽的拉杆和接头。

早 餐 室

一种流行的传统警告人们说，不要在第二天早晨空着肚子讲述昨晚的梦。在这种状态下，即使头脑清醒，人们仍然处于梦的魔力控制之下。因为洗漱只是暴露出身体的表面和可见肌肉的运动功能，而在更深的组织层，甚至在早浴过程中，梦的幽暗阴影持续存在，实际上，它在梦醒后的第一个小时内所处的孤寂状态中巩固了自身力量。无论由于惧怕同伴，还是由于内心平静的缘故，躲避与白天接触的人不愿意去吃饭，并且鄙视早餐。因此他回避夜间世界和白天世界之间的破裂——这种预防措施的合理性，即便不是通过祈祷，也只有通过早晨专心致志的工作，梦中的极度愤怒才能得以证实；否则这种回避很可能是极为重要的节奏之间混乱的根由。在这种情况下，叙述梦的内容很可能带来灾难，因为，与梦中世界仍然保持若离若合关系的人用他的话背叛这个世界，他必然会遭到报复。用更时髦的话说，他背叛了自己。他已经成长起来，不再需要梦幻般幼稚的保护，并且不假思索地将手放在他梦幻的脸上，他投降了。因为只有从远处的岸边，从广阔的日光中才能利用卓越的记忆优势讲述梦的内容。只有通过与洗漱相类似的，但完全不同的净化才能认识到梦的更深层次的那一面。通过胃部。禁食的人讲述梦时，仿佛在说梦话。

113 号

拥有形象和形状的时光
已经走完在梦境的历程。

地 下 室

我们早已忘记建造我们生活的房屋所使用的仪式。但是当它

受到袭击、敌人的炸弹已经造成损害，它们所暴露的难道不是地基上倦怠扭曲的一堆废墟！在巫术的咒语中，有什么东西被埋葬和献祭？下面摆放着多么阴森可怕的古玩柜，而为最普通事物保留的却是最深的通风井！在一个绝望的夜晚，我梦见我和学生时代最好的一个朋友在一起，(我已经有几十年没有见到他了，也很少想起那段时光）热烈地重温往日的友情与兄弟般的情义。但是当我醒来，很明显，绝望所大白于天下的是那个男孩的尸体，他曾被禁闭以警世人：将来在这里生活的人不管是谁都不会像他那样。

前　厅

造访歌德的宅邸。我想不起来梦中见过的房间。那是刷得雪白的走廊，就仿佛学校的走廊。此外，我还梦见了两名来访的上了年纪的英国贵妇和一名馆长。馆长请我们到通道尽头，在桌子上打开的来访者登记簿上签名。当伸手翻开登记簿的时候，我就发现我的名字已经被用大大的、狂放的、幼稚的字母写在上面了。

饭　厅

我梦见自己在歌德的书房里。它一点也不像他在魏玛的那个书房。它突出的特点是很小并且只有一扇窗户。靠着墙的写字台正对着那扇窗户。坐在它旁边伏案写作的是一位年已耄耋的诗人。我站在一边，这时候他停下笔，送给我一只小花瓶当作礼物，这是一只古瓮。我双手翻弄着它。一股巨大的热量弥漫了整个房间。歌德站起身陪我走到隔壁的房间，那里有一张桌子已经为我的亲戚们摆放好。然而，预备的座位似乎比我的亲戚多。毫无疑问，他们也为我的祖先们准备了席位。我坐在桌子一端的右首，在歌德的身边。饭后，歌德费力地站起身，我作手势离席扶他。当我的手碰到他的胳膊肘时，我激动地流下泪水。

致　　人

说服是毫无顾忌地征服。

标 准 时 钟

对于伟大的作家来说，完成的作品的分量要轻于他们毕生写作的断简残篇。因为只有性格比较软弱和精神比较散漫的人才能从完整中获得无与伦比的快感，感觉到他们因此而重获生命。在天才看来，每一次中断，以及命运的每一次沉重打击，都像他温柔的睡眠本身一样降临到劳动的工作间。在这个工作间的周围，他画了一个由断简残篇构成的迷人的圆圈。“天才是勤奋”。

回来吧！一切都得到了原谅！

同在平横木上作大幅度旋转动作一样，每一个男孩都为自己旋转命运的车轮，从那里重大的机运迟早会降临。因为只有在15岁时认识或做的事情将来有一天才会成为我们注意的内容。因而，有一件事情是绝对不可能挽回的：忽视了从父母的身边逃走。仿佛是一个有讽刺意味的答案，幸福生活的精华形成于那些年中整日整夜的户外生活。

如庄园一样豪华的十居室公寓

只有在主要讲述公寓里发生的恐怖故事的某种侦探小说里，19世纪后半叶的家具风格才得以被充分地描述和分析。家具的摆放同时也是致命陷阱的设置地点，套房的布局规定受害人逃走的路径。说这种侦探小说始于爱伦·坡——当时这种居室几乎还不

存在——绝不是反论。因为，毫无例外，伟大的作家们都对他们之后的世界进行了组合，正如波德莱尔诗歌中的街道，还有陀思妥耶夫斯基小说中的人物，只是在1900年之后才开始存在。从19世纪60年代到90年代，资产阶级的室内布景——四周墙上巨大的装饰板上刻满了浮雕，不见阳光的角落里摆放着盆栽的棕榈树，阳台后面是严阵以待的矮护墙，长长的走廊里响彻煤气火焰的歌声——只适于死尸居住。“姨妈在这个沙发上只有被谋杀的份儿。”只有出现死尸，毫无生气的奢华的室内装饰才令人感到舒适。在侦探小说中，比东方风景更令人感兴趣的是东方显贵居室内的景象：波斯地毯和软垫椅子，悬挂着的油灯和高加索的真匕首。在厚重的、拉起来的克里木挂毯后面，房子的主人身上带着股票正饮酒作乐，感觉自己是东方商人，住在令人心醉神迷的旅馆里的懒洋洋的帕夏，直到在一个美好的下午，靠墙长座上方摇晃的匕首结束了他的午睡和他的生命。资产阶级公寓里面的这个人物，在胆战心惊地等待无名的凶手，就像一个淫荡的老太太等待情夫一样，许多作为“侦探小说”作家的作者都深入探讨过这个形象，或许也是由于他们的作品揭露了资产阶级地狱的一部分，他们没有得到应得的名声。柯南·道尔的一些单篇作品和A. K. 格林[①]的一部重要著作捕捉到了所论的品质。加斯东·勒忽的《歌剧的幽灵》，是描写19世纪的伟大小说之一，将这种体裁推向了巅峰。

中 国 古 董

那个时代没有人过分地依赖他的“能力”。力量存在于即兴创作。所有决定性的敲打都来自于左手。

---

① 安娜·凯瑟琳·格林（Anna Katherine Green，1846－1935），美国侦探小说家，出生于纽约的布鲁克林。她的惊险作品以严密的逻辑推理和丰富的刑法知识为特征。最著名的作品是《莱文沃斯案件》（1878）。

沿着山坡而下的长胡同一直延伸到过去我每天晚上都去造访的那个人的家，胡同口是大门。她搬走之后，大门敞开的牌楼就像失去听力的耳朵在我面前竖立。

不能劝说穿长睡衣的孩子去迎接刚刚到来的客人。在场的人凭借高尚的道德立场徒劳地警告他克服莽撞。几分钟之后他又出现了，一丝不挂地出现在客人面前。在此期间，他已经洗过澡了。

走在乡路上，人所感觉到的乡路的力量不同于乘飞机从上空飞过时所感觉到的它的力量。同样地，阅读一个文本感觉到的力量不同于阅读它的复制文本所感觉到的力量。飞机上的乘客仅仅看到道路如何在地面的景象中延展，如何随着周围地形的伸展而伸展。只有双脚走在路上的人才能感觉到道路所拥有的力量，从对于飞行员来说只是一马平川的风景中认识到，它是怎样在每一次转弯时需要使用距离、了望台、林间空地和视野的，就像指挥官在前线调兵遣将似的。因此，只有被复制的文本才能指挥全神贯注阅读的人的灵魂，而纯粹的读者决不会发现文本所开启的他的内在自我的新方面，决不会发现那条穿过丛林内部永远消失在丛林后面的道路：因为读者任他的思绪在白日梦中自由地飞翔，但是誊抄者却对它进行控制。中国誊抄书籍的实践就这样无与伦比地保全了文学文化，誊本是解答中国之谜的钥匙。

手　套

厌恶动物时，最主要的感觉是惧怕通过与它们接触而被它们辨认出来。人的内心深处被激发起来的恐怖是一种朦胧意识，意识到人的内心中存在与动物如此相近以至于它可被辨认出来的东西。所有的恶心最初都是接触时感到的恶心。即使这种感觉被克服了，也是忽略了目标的一种激烈的手势：恶心之物被吞下去，吃掉了，尽管最微妙的表面接触带依然是禁忌。道德要求的悖论，只有通过这种方式才能得到满足，与此同时，这种悖论要求克服人

的恶心意识并对它进行最微妙的精心处理。他可能不会否认他与动物之间存在的动物性关系，想到这一点他就产生了反感：他必须使自己成为动物的主人。

墨西哥大使馆

每当我遇到一尊木制的物神，镀金的菩萨，一个墨西哥偶像的时候，我都要进行反思：或许它是真正的上帝。

——夏尔·波德莱尔

我梦见我成了在墨西哥工作的一只探险队的成员。穿过一片高高的原始丛林，我们来到位于地面上方的一排山洞前。自从第一批传教士来到这里，这里迄今依然保留着一种宗教仪式，僧侣们还在土著中间传教促使他们皈宗。在中间的一个巨大的顶部呈哥特式尖顶的洞室里，人们正在按照最古老的仪式庆祝弥撒。我们参加了这个庆典仪式，目睹了它的高潮：在高高地固定在山洞墙上的木制上帝的半身像前，一个传教士举着一尊墨西哥神像。见此情景，上帝的脑袋从左向右一连摇了三下以示否定。

致公众：请保护和保养这些新苗圃

"解决"了什么问题？就在我们活着的时候，我们生活当中的所有问题还不都是像阻碍我们视线的簇簇叶子那样留在我们的身后吗？我们没有想到将这簇叶子连根拔掉，甚至没有想到把它剪得稀疏。我们大踏步继续前行，将它留在身后，从远处看果然能看见它，但却模糊不清，虚无缥缈，显得格外神秘莫测。

评论和翻译与文本之间的关系如同风格和模仿与自然之间的关系：都是从不同的角度思考的相同现象。在神圣文本的树上，评论和翻译都不过是一直在沙沙作响的树叶，在世俗文本的树上，二

者是按照季节规律落下来的果实。

求爱的人不仅仅迷恋所爱之人的“缺点”，不仅仅迷恋女人的怪念头和弱点。脸上的皱纹、痣、寒酸的衣着和向一侧倾斜的走路姿态，比任何一种美都更持久和更无情地束缚着他。这早已为人所知。为什么呢？如果下面这种理论是正确的，即，感觉并不存在于大脑之中，我们不是在大脑中有意识地体验一扇窗户，一片云、一棵树，而是在我们看到所见之物的地方体验所见之物，那么，我们也是在我们自身之外看待我们所钟爱的人的，只不过是处于令人深感折磨的紧张和狂喜状态之中。我们为之倾倒的感觉就像一群小鸟一样在这个女人焕发的容颜中盘旋不已，并且正像小鸟在树上枝繁叶茂的隐蔽处寻求庇护一样，感觉遁入我们所钟爱的身体上的皱纹、笨拙的动作和不大引人注目的粉刺之中，它们在这里能够安然存在。任何过路人都不会猜到，正是在这个地方，在有缺陷和易受指责的地方，爱慕的飞矢营巢而居。

建筑工地

学究式地思考下列物品——直观教具、玩具或书籍——生产是愚蠢的，这些物品被认为是适合于孩子们的。自启蒙时期以来，这种思考一直是学究们最迂腐的一种思考。他们被心理学弄糊涂了头脑，而觉察不到世界充满了无可比拟的吸引孩子们注意力和供他们使用的物品。这些物品最为独特，因为孩子们尤其喜欢出没于看得出正在进行施工的地方。他们被建筑、园艺、家务劳动、裁缝手艺和木匠活产生出的碎屑深深地吸引住。从废弃产品中，他们认识到由许多事物所构成的世界把面孔直接和单独地转向他们。在使用这些物品的时候，他们并没有模仿大人们的做法，在游戏中生产的人工制品中，他们将完全不同种类的材料按照一种新的、具有直觉性的关系组合在一起。于是，孩子们在更大的世界中制作出他们自己的由物品构成的小世界。如果有人想专门为

孩子创造出一些物品，而不是让他自己的成人活动借助于必需品和工具来设法影响他们，就必须记住这个小世界的范式。

内　务　部

一个人越是敌视传统秩序，他就越发不可阻挡地将他的私人生活置于他希望推举为未来社会立法者的范式的制约。这些还未得以实施的法律似乎使他有义务事先实施它们，至少在他自身存在的范围内。对比之下，认识到自己是按照他所在的阶级或民族最古老的传统行事的人，有时候故意将他的私人生活对立于他在公开场合始终不渝宣扬的行为准则，暗中认可自己的行为，而毫无良心上的不安，为了证明他公开提出的信仰原则具有不可动摇的权威性而将其用作 最具有说服力的证据。这就是无政府社会主义者和保守政客之间的区别。

旗　　帜

别离的人是多么容易受到爱慕啊！因为轮船或列车窗口飘逝的围巾为远方的人激起了燃烧得更纯洁的火焰。别离的思绪像颜料一样浸透着离去者的心田，使他沉浸于柔和的喜色中。

降　半　旗

我们亲近的人临终时，(我们隐约感觉到）未来几个月里的一些事情——我们本来愿意和他共同谈论这些事情——却只能在他不在场的情况下说出。最后，我们用一种他已经不再理解的语言向他问候。

帝国全景

德国通货膨胀巡视[①]

1. 在揭露构成德国资产阶级生活模式的愚蠢和胆怯的混合物的所有术语之中，提到的这种即将到来的灾难的语言风格——“事情不能再这样下去了”——尤其值得注意。无助地固守过去几十年形成的安全和财产观念使普通市民觉察不到构成当前形势基础的一种全新的、尤为引人注目的不稳定性。因为他曾从战前相对稳定之中获益，所以他感觉到必须把任何剥夺他的财产的国家视为不稳定的。但是，稳定的状况大可不必是令人感到愉快的状况，甚至在战前还存在这样的社会阶层，对于他们而言，稳定的状况就是稳定的不幸状况。没落同兴起同样稳定，同样令人吃惊。只有承认衰落是解释当前形势惟一理由的那种看法才能超越对每天重复发生的事情软弱无力的困惑，并可能将没落现象看成是稳定自身，将救援本身看成是超凡的、简直是不可思议和不可理解的事物。居住在中欧民族社群内的人就像居住在一个被围困的城镇里的居民那样生活，他们的给养和弹药即将用光，而根据人类的推理，解救简直无法企盼——在这种情况下，就应当很认真地考虑投降，或许是无条件的投降。但是中欧感觉到，与它对抗的那种沉默的、不可见的力量不想谈判。因而在长期的对最后猛攻的企盼当中，只有将凝视转移到超凡事件之上，现在只有这种超凡事件才能拯救。但是，由于我们正在与围困城市的力量保持神

---

① “德国通货膨胀”早在 1914 年就已经开始，当时帝国政府为战争筹措资金而在财政上采取具有灾难性的措施。在魏玛共和国早期，由于民主政府刚刚建立就面临紧迫的社会和政治问题、战争赔偿和严重的通货膨胀，经济形势进一步恶化。然而，在绝大多数情况下，提及这次通货膨胀指的都是发生在 1922 年末和 1923 年的极度通货膨胀，当时德国经济遭到了现代工业国家面临的最严重的一次经济危机的毁灭性打击。如果我们以商品批发价格指数为比较的基础，将 1913 年末与 1923 年末作一番比较的话，我们就会发现，1913 年的 1 马克相当于 1923 年 12 月份的 1261 亿马克。

秘接触，这种强烈和坚韧的注意力所处的必要状态很可能真的会产生一种神迹。相反，那种认为事情不能这样下去的假定终有一天将会面对这样的现实，对于个体蒙受的苦难而言，同对于群体蒙受的苦难一样，只有一个界限是事物所无法超越的：毁灭。

2. 一个奇怪的悖论是：人们在行动时头脑里只想着最狭隘的私人利益，然而，与此同时，他们在行为上比以往更受大众本能的决定。并且大众本能比以往任何时候都混乱，都远离于生活。尽管动物的模糊冲动（正如无数轶事所讲的那样），在危险来临的时候，能觉察一种似乎依然是不可见的逃避方式，而这个社会因其成员只关心自己卑鄙的安乐而沦为受害者——社会成员像动物一样冷淡漠然的，但却没有动物的无感觉的直觉——作为盲目的大众，即便在最明显的危险面前，他们也是冷淡漠然的，并且在决定力量的身份面前，各种各样的个体目标是非物质性的。一再表明的是，社会如此刻板地依附于它所熟悉的和很久以前已经丧失了的生活，以至于使人类甚至在最可怕的险境中无法真正运用理智和远见。所以，在这个社会中，低能儿的画面是完整的：不确定性实际上是生命本能的颠倒；无能实际上是智力的腐朽。这就是整个德国资产阶级所处的状态。

3. 所有密切的关系都被一种几乎是不可忍受的、强烈的明晰性所揭穿，这些关系在这种明晰性中几乎难以生存。因为，一方面，金钱毁灭性地处于每一生命利益的核心；但是，另一方面，就在这个障碍物面前，几乎所有的关系都停止了；所以，在自然领域如同在道德领域一样，越来越多的缺乏思考的信任、镇静和健康正在消失。

4. 习惯于说“赤裸裸的”悲惨状况并不是没有原因的。展示这种“赤裸裸的”悲惨状况是在必要性的敦促下开始的，并且只是解释了潜在苦难的微不足道的一部分的一种实践，在展示过程中最具破坏性的不是旁观者的怜悯，或同样可怕的他对自身陷入困境的意识，而是他的羞愧感。停留在一个德国大城市里是不可

能的，在那里，饥饿迫使最不幸的人们依靠银行钞票赖以度日，过路者试图用钞票掩盖暴露在他们面前、使他们受到伤害的最不幸的人们所处的悲惨状况。

5. “贫困不使任何人蒙羞”。说得好。但它们使穷人蒙羞。它们确实使穷人蒙羞，然后再用这句小小的格言安慰他。这句格言属于那些曾经是正确的、但长期以来退化变质了的格言之一。它与那句残酷的名言“不劳则无所食”没有什么两样。当一个人有赖以活命的工作，也有不会令他们蒙羞的贫困，假如这种贫困是由残疾或其他不幸所造成的话。但是千百万人生来就处于其中的贫困状态，千百万人由于赤贫而陷入其中的贫困状态，的确会给人带来耻辱。肮脏和贫困像墙壁一样在他们周围不断蔓延，这是看不见的手造成的结果。正如一个人在孤独中能够忍受贫困，而一当他的妻子看到他在忍受或者她本人蒙受贫困折磨的时候，他就会感到说他蒙受羞辱是有道理的，所以只要当他独自一人的时候，他可能容忍许多贫困所带来的困苦以及他所能掩饰的一切痛苦。但是当贫困像巨大的阴影降临到他的同胞或者他的家庭头上时，再也没有人会安于贫困。那时他一定会对他蒙受的耻辱十分警觉，并且如此自律以至于他所蒙受的苦难不再引导他走悲痛沉沦的下坡路，而是引导他走向奋起反抗的道路。然而，只要出版物每一天甚至每一小时都在谈论命运的每一次最不幸的、最可怕的打击，陈述它产生的虚幻的原因和结果，那么这种最不幸的、最可怕的打击无助于人们揭示使他们的生活受到奴役的黑暗的力量。

6. 在泛泛地了解德国生活模式并在这个国家作过短暂旅行的外国人看来，德国居民似乎同外族人一样令人感到古怪。一位机智的法国人曾经说过：“德国人很少认识自己。如果他认识自己，他就不会这样说了。如果他这样说，他就不会使自己为人所认识。”这种令人感到不安的距离由于战争而被拉长，但这并不纯粹是由于所报道的德国人犯下的真实与传说的种种暴行而造成的。相反，在其他欧洲人的眼里，促使德国人处于孤立状态的——真正产生

那种态度的，即认为同德国人打交道如同与霍屯督人打交道（正如恰如其分所表达的那样）——是暴力。这种暴力，对于外人来说是无法理解的，而对于受其禁锢的人来说是完全觉察不到的，环境、道德败坏和愚蠢利用这种暴力在此使人完全屈从于集体的力量，就像野蛮人屈从于部落法规似的。绝大多数在各个方面有成就的欧洲人，那种或多或少可被辨明的反讽，彻底抛弃了德国人，而个体生活就是以这种反讽维护它走自己道路的权利，而独立于它投身于其中的群体。

7. 谈话的自由丢失了。如果说，在以前，人们在谈话中对参与谈话的人感兴趣是理所当然的事，现在，这种状况则被询问参与谈话者的鞋子或者伞的价钱所替代。无法压制地侵扰宴饮交谈的是生活状况、金钱状况的主题。和这个主题有关的并不完全是个体能够用以互相帮助的关注和他们的悲伤，这就像完整的图画一样。这仿佛就像人们被一出戏的内容所吸引陷入其中而不能自拔，不得不追随舞台上发生的事件，无论他们想这样做还是不想这样做——无论他们愿意或不愿意，他们都一再使舞台上的事件成为他们思考和言说的主题。

8. 任何没有完全拒绝感知衰落的人都将匆忙找出特殊理由证明他本人的持续存在、他的活动和参与在这场混乱中的合理性。一个人自身行动的领域、居住的地点和时间的瞬间具有与对普遍失败的洞见一样多的例外。拯救个人生存声誉的盲目决定——绝不是通过片面地轻视它的无能和纠缠，而至少是将它与普遍错觉背景相分离——几乎正在各处取得胜利。这就是为什么空气中充满了如此浓浊的生命理论和世界观，以及为什么在这个国家里它们表现出一幅专横的形象，因为它们最终几乎总是用来支持某种最微不足道的私人境遇的。由于同样原因，空气中充满了幽灵，充满了不顾一切而于一夜之间突然降临的一种光荣文化的未来种种憧憬，因为每一个人都会产生孤立的视觉幻象。

9. 禁锢在这个国家里的人们再也不能觉察出人类个性的特

征。在他们看来，每一个自由人都是不正常的。让我们想像一下，衬托阿尔卑斯山高峰轮廓的不是天空而是层层叠起的黑色帷幕。那些庞大的轮廓只会显得模糊不清。一幅厚重的帘幕就是以这种方式切断了德国的天空，我们再也看不到伟大人物的侧影。

10. 温暖从事物当中消退。日常使用的物品和婉地但却持续不断地排斥我们。日复一日，在战胜它们摆在我们面前的所有秘密抵制——不仅仅是露骨的抵制——的时候，我们要付出巨大的辛劳。我们必须用我们的温暖来补偿它们的冷漠，假如它们不把我们冻死的话，用无限灵巧的双手操纵它们多刺的外形，假如我们不会流血而死的话。我们从同胞身上得不到什么帮助。公共汽车售票员、官员们、工人、商人——都感觉到自己是一个难以驾驭的物质世界的代表，他们通过自身的乖戾煞费苦心去展示这个世界的威胁。国家本身密谋使事物变质——他们利用仿效人类腐烂的事物变质来惩罚人类。它像事物那样折磨着我们，永远不会到来的德国的春天仅仅是德国人天性变得腐败的无数相关现象中的一个。人们在这里生活就仿佛像每个人都支撑的大气柱的重量突然之间违背所有的规律，而在这些地区让人能够感觉得到它一样。

11. 人类的任何迁移，无论源于一种知识甚或一种自然冲动，在其开展过程中都要受到来自外部世界无限制的抵抗。住房短缺和旅行费用上涨处于消灭欧洲自由的基本象征的过程中，甚至在中世纪，这种自由还是以某种形式：定居的自由而存在。并且，如果说中世纪的高压统治将人束缚在与自然的联系当中，现在他们则被拘禁在非自然的社区中。这样，几乎没有什么事物能像扼杀自由这样促进流浪崇拜的不吉祥的传播，迁移的自由从没有像这样与旅行工具一起大幅度地发展。

12. 正如所有的事物在一个不可逆转的混合与污染的过程中失去它们内在特性，而以模糊性取代本真性一样，城市即是如此。大城市——它们所具有的无与伦比的维持和恢复能力把在里面工

作的人们局限在内部休战［Bungfrieden］之中，并以宽阔的视野唤起他们对始终警觉的自然力量的意识——被认为在各个重要方面被侵入的农村破坏。不是通过自然景观，而是通过无拘无束的自然中最令人感到悲痛的东西：翻耕的土地、高速公路，鲜明的红面纱再也遮挡不住的夜空。甚至身处繁华地段都会感觉到的不安全感使城市居民处于不透明的和真正可怕的境况之中，在这种境况之中，他把旷野中孤零零的丑恶事物与都市建筑学的流产一起吸收。

13. 在很大程度上，贵族对财富和贫穷领域的冷漠摈弃了机器制成物品。每一件物品都打上了主人的印记，使他要么挨饿，要么成为骗子。因为尽管真正的奢侈可能受才智和宴饮交际的影响并因而被忘掉，奢侈的物品现在在我们面前神气活现地表现出如此坚实的稳定性，以至于在它们的表面上，所有的精神支柱未受损害就折断了。

14. 许多民族最古老的风俗似乎在向我们发出一个警告，在接受我们从自然中领受到如此丰富的东西时，我们应当谨防一种贪得无厌的姿态。因为我们不能把大地母亲变成我们自己的馈赠。因而，在索取的时候表示敬意是很恰当的，在伸手拿我们那份之前，要将我们已经得到的一部分还回去，以此表示敬意。这种敬意表现在古代奠酒风俗中。实际上，在禁止采集被遗忘的谷穗或者落在地上的葡萄的禁令中所存留和经过改造的或许正是这些远古的实践，所有这些被遗忘的谷穗和落在地上的葡萄都要回归到土壤中，或者回到古代神赐物的施与者那里。雅典有一个风俗，禁止拾取餐桌上的面包屑，因为它们属于英雄们。——如果社会由于迫不得已和贪婪使自己变质，那么它只能依靠掠夺得到自然的赠物——这样一来，它就会从树上抢摘下未成熟的果实，以便将它卖掉以获得最多的利润，为了决心获得足够多的东西，他们不得不倒空每一张盘子——大地将变得贫瘠，土地不会有好的收成。

地 下 工 程

我在睡梦中看见荒芜之地。那是魏玛的市场。挖掘工作正在进行。我也在沙子中挖掘。这时候教堂尖塔的顶尖露出来了。我十分地高兴地想："前泛灵论时期和 Anaquigvitzli 的墨西哥神殿。我笑着醒来了。"

为容易感到尴尬的女士们服务的男理发师

某一天早晨，库尔弗斯坦达姆的 3000 名女士和先生不由分说在他们的床上被逮捕，他们将被拘留 24 小时。午夜时分，一份有关死刑的调查表分发到各个牢房——这份调查表要求签署者表态，如果这种情况发生，他们愿意接受哪一种行刑方式。迄今为止，只是"在所有的良知中"主动提出看法的这些人将不得不"就他们所知"来填写这份文件。破晓时分——这个时刻在古代被认为是神圣的，但在这个国家却被奉献给了刽子手——死刑问题将会得以解决。

小 心：台 阶

写出一篇好散文要经过三个步骤：谱曲时候的音乐阶段；建造时候的建筑阶段，以及编织时候的纺织阶段。

合格的书籍鉴定者

一般来说，正如这个时代与文艺复兴时期相对立一样，它尤其与发明印刷术的时期形成对照。无论是否出于巧合，印刷术在德国出现的时候，正值书籍这个词在其最显著的意义上——书中

之王（指《圣经》）——经过路德的译文已经成为人民的财产。现在所有的迹象表明，书籍这种传统形式已经走向末路。马拉美在明显属于传统写作的清晰结构中看到即将到来的真正形象，在《骰子》中，他首次在印刷纸页上采用了广告的图形张力。后来达达主义者所做的印刷试验确实不是源于构成原则而是源于这些文人精确的神经反应，因而，与马拉美源于他的风格的内在天性的实验相比，他们的实验远远没有那么强的生命力。但正是由于这个原因，它们显示出马拉美在他隐居的房间里独自作出的发现在当代的重要性，这是通过与我们这个时代经济、技术和政治生活方面所有重大事件保持的一种预先制定的和谐所作出的发现，手写体——由于在书中找到一个避难所，在那里它能够保持自治的存在——被广告无情地拖到大街上并且屈从于残酷的经济混乱的异律性。这是对其新形式的严苛训练。如果说在几个世纪之前它逐渐躺下来，从竖式的铭文到斜面书桌上的手稿，直到最后在印刷的书籍中卧床长眠，它现在则刚刚开始从地面上慢慢升起。报纸与其说是按照水平平面不如说是按照垂直平面来读的，尽管电影和广告迫使印刷文字完全处于垂直状态。一个现代人目的明确地打开一本书之前，他眼前铺天盖地的满是变化着的、色彩缤纷的、冲突的字母，以至于他几乎没有机会去洞察这本书所具有的远古宁静。蝗虫般的印刷已经遮蔽被城市居住者当作才智的太阳，并且将逐年加厚。商业生活的其他需求则走得更远。卡片索引标志三维写作的征服，因而与原初形式是神秘符号或打结标记的手写体的三维特性令人惊异地形成对立。（正如当今的学术生产模式所示，今天，书籍已经成为两种不同的文件档案系统之间过时的中介。因为所有重要的东西都可在研究者所写的卡片盒中找到，作研究的学者可将其收入他自己的卡片索引中。）但无可怀疑的是，书写的发展不会无限制地要求拥有混乱的学术和商业活动的权力；相反，当书写比以往更深入地进入希奇古怪的比喻图形区域，将会突然拥有充分的物质内容时，量正走在向质的飞跃的端点。在

这个图画书写中，在现在同在远古一样，作为书写方面首屈一指和最重要的专家的诗人，将只能通过控制书写于其中（毫无障碍地）被建构的领域，即统计和技术图表来进行参与。随着国际通行的活字印刷术的创立，诗人们将要重新树立他们在人们生活中的权威，他们发现正等着他们的一种新角色，与这种新角色相比，所有的修辞更新显得像是过时的白日梦。

教　　具

写作宏篇巨著的原则，或者如何写大书

1. 全书布局一定要贯穿对最初写作计划拖拉和冗长的阐述。

2. 术语应当包括在那些只出现在这个定义中而未在全书其他地方出现的概念之中。

3. 在相关的注释中，应该重新删掉文中费尽气力所作的概念区分。

4. 在只是探讨概念的一般意义时，应当举例加以说明，例如，假如提到机器的话，就应当列举所有不同种类的机器。

5. 对一件客体的所有先验认识需要用大量的例证来加强。

6. 能够用图形再现的关系一定要用词语阐明。例如，应当列举和阐述所有的亲缘关系，而不是用谱系树状图再现。

7. 应当各个击破无数名持有相同观点的反对者。

现代学术的典型著作让人读起来就好像是一份目录表似的。但我们实际上应当在什么时候像写目录表那样写书呢？如果说不充分的内容就这样决定了外在形式，一部优秀作品就会产生出来，许多观点不需要兜售，就会显露出价值来。

只有当印刷形式的准确性已经直接参与了他的书籍的构想，打字机才会使文人的手离开笔。有人可能认为需要采用更具有可变性质的字体的新系统。它们将用起支配作用的手指的动感取代手的柔韧性。

依照韵律建构，后来在单一要点上打乱它的节奏的一个句号产生了想像得到的最优美的散文句子。一束光线就从炼金术士隐居小屋墙上的裂缝照射进来，照亮了发出微光的水晶、地球仪和三角板。

德国人，喝德国啤酒！

受到对精神生活强烈憎恨的驱使，暴民通过清点身体而找到了一个消灭精神的可靠方式。只要有一点机会，他们就排成行列按照行军序列进入炮兵部队的火力网和百货商店。队伍中的每一个人只能看到前面的人的后背，每一个人都以作为身后的人的榜样为荣。几百年来，男人在战场上对此已经习以为常了，但是站成一队，组成一个贫困的游行队伍却是女人们的发明。

请 勿 张 贴 广 告

作家写作技巧 13 则

1. 任何想着手写作一部重要著作的人都应当善待自己，每写完一点，都不要克制自己对下一部分没有偏见的看法。

2. 尽一切办法去谈论你写过的东西，但是当作品还在写作过程中时不要对它加以评论。以这种方式获得的每一种满足都将放慢你的速度。如果遵循这种规则，不断膨胀的与人谈论的欲望最终会成为完成作品的一种动力。

3. 在你的工作环境下，避免接触日常平庸的事情。在一个充满乏味声音的背景下，处于半放松状态有辱身份。另一方面，对于作品而言，伴随着一首练习曲或刺耳声音与可被感知的夜晚的寂静同样重要。如果说后者使内在听觉变得更敏锐，前者就是广大得足以埋葬最任性的声音的措辞的试金石。

4. 避免使用散乱随意的写作材料。学究式地坚持使用某些纸

和笔墨是有益处的。不要奢侈，但是必须保证这些器具充足。

5. 不要让任何一种思想隐藏无闻，你记录思想应当像当局登记外国人那样严格。

6. 使你的笔游离于灵感之外，过后灵感就会以磁力吸引笔端。你越是小心谨慎地耽搁写下每一个想法，这个想法就会发展得越成熟。言语征服思想，但写作指挥着思想。

7. 不要因为你思想枯竭而停止写作。文学的荣誉要求作家只有在固定的时刻（吃饭、开会），或者在作品完成之时才中止。

8. 工工整整地抄写你已写过的东西，以此填补灵感的空白。直觉将会在这个过程中苏醒。

9. Nulla dies sine linea[①] ——但是还有好几周。

10. 不要认为你没有通宵达旦写就的作品是完美的。

11. 不要在你熟悉的书房里写一部著作的结论。你在那里找不到必需的勇气。

12. 创作的几个阶段：思想——风格——写作。漂亮的抄本的价值在于，在制作的时候，你全神贯注于书法。思想扼杀灵感；风格束缚思想；写作报偿风格。

13. 作品是其构想的死亡面具

抨击自命不凡者的13条准则

（自认懂行者坐在办公室里。左边，一个小孩在画画；右边是一个物神。自命不凡者："毕加索可能也自愧不如！"）

1. 艺术家制作作品。	原始人在文献中表现自己。
2. 艺术作品偶尔才成为文献。	惟其如此，任何文献就都不是艺术品。
3. 艺术品是一件杰作。	文献用于教育。

① "Not a day without a line" 即"未写一行"。见老普林尼《博物志》第35卷，第36节。

4. 艺术家利用艺术品学习手艺。	公众通过文献受教育。
5. 艺术作品的造诣各不相同。	所有的文献都通过题材来传达信息。
6. 在艺术作品中，内容与形式是一回事：意义〔Gehalt〕。	在文献中，题材完全占主导地位。
7. 意义是经验的结果。	题材是梦想的结果。
8. 在艺术作品中，题材是被沉思抛弃的稳定物。	一个人越是沉浸于文献中，题材就变得越凝重。
9. 在艺术作品中，形式法则是核心。	形式在文献中简直被分散了。
10. 艺术作品是综合性的：一个能量中心。	文献的繁殖力需要分析。
11. 在持续不断的注视下，艺术作品强化了自身。	文献只有利用惊奇才能取胜。
12. 作品的阳刚之气在于攻击。	文献的纯真给它以掩护。
13. 艺术家志在征服意义。	原始人将题材当作屏障。

批评家技巧13则

1. 批评家在文学斗争中是战略家。

2. 不能选择立场就必须保持沉默。

3. 批评家与过去各个文化时代的阐释者没有什么共同之处。

4. 批评家必须说艺术家的语言。因为文艺界小圈子里的概念是口号。战场上的呐喊只有变成口号才能听见。

5. 必须为党派性而牺牲“客观性”，如果为之奋斗的事业值得这样去做的话。

6. 批评是一个道德问题。如果歌德错误地判断了荷尔德林和

克里斯特，贝多芬和让·保罗[1]，那么，他的道德感而不是他的艺术判断就出了错。

7. 对于批评家来说，同事是更高级的权威。不是公众，更不是后人。

8. 后人忘记或者喝彩。只有批评家在作者面前作出判断。

9. 论战就是用书中的几句话毁掉一本书。书被研究得越少越好。会破坏的人才会批评。

10. 真正的论战研读一本书就像食人生番拿婴儿当调味品一样精心。

11. 批评家与艺术激情格格不入。在批评家手里，艺术作品是精神战斗中闪光的利剑。

12. 简单地概括批评家的艺术：生造口号而不背叛思想。不胜任的批评口号将思想当作时尚贩卖。

13. 公众总得被证明是错误的，然而又总是感觉到应当由批评家来代表。

13

13——停在这个数码前，我感觉到一股残酷的快感。

——马赛尔·普鲁斯特

封得很严实的一本书，还没有人打开过，正等待着用血浸红了先前几卷书毛边的祭品；插入一件武器，或裁纸刀，以实现对它的占有：

——斯蒂芬·马拉美

1. 书籍和妓女都能被带上床。

---

[1] 让·保罗·里希特尔（Jean Paul Richter，1763—1825）创作过一系列将奇想与现实主义结合起来的极度狂放、具有高超想像力的长篇小说。

2. 书籍和妓女使时间交织。她们将夜晚当作白天，将白天当作夜晚。

3. 没有人能够通过看书和观察妓 女判断说，片刻瞬间对于她们是极为宝贵的。但进一步熟悉她们就能看到她们是多么匆忙。随着我们的兴趣变得专注，她们也变得重要起来。

4. 书籍和妓女总是不幸福地相互爱慕。

5. 书籍和妓女都有各自的男人，这些男人以她们为生同时也骚扰她们。就书籍而言，这样的男人是批评家。

6. 书籍和妓女都是供学生使用的公共设施。

7. 书籍和妓女：占有她们的人很少目睹过她们的结局。她们往往在死亡之前消失。

8. 书籍和妓女喜欢编造她们是如何变成现在这个样子的故事。事实上，她们自己并没有注意到这一点。多年以来，人们受"心灵"的指点追随她到所到之处，终于有一天，一个肥胖的身体站在人们只为"研究生命"才流连忘返的地方勾引嫖客。

9. 书籍和妓女喜欢在展示的时候转过身去。

10. 书籍和妓女有无数后代。

11. 书籍和妓女："老伪君子——年轻的娼妇。"多少以前曾经是臭名昭著的书籍现在却用于教导青年！

12. 书籍和妓女当众争吵。

13. 书籍和妓女：书籍中的脚注就是妓女袜子中的钞票。

军 械 库

我来到里加拜访一位女友。她的房子、她所居住的这个城市、这里的语言都是我不熟悉的。没有人期待我来；没有人认识我。我孤独地在大街上走了两个小时。我再也没有见过这样的景象。每一个大门口都喷射出火焰；每一个墙角都迸发出火花，冲着我来的每一辆汽车都像消防车。因为她或许已经走出大门口，绕过墙

角，正坐在街车里。但是，在我们两人之中，我是第一个不惜任何代价去看对方的人。因为假如她那导火索似的目光碰到了我，我就会像炸药包那样飞上天。

急 救

一个地形弯曲盘旋的街坊，我已经多年规避的街道网，当有一天我的一位亲朋搬到那里，这种情况就一下子结束了。仿佛放在这个人窗户上的一只探照灯在用光笔仔细地切割这个地区。

内部装饰

小册子是一种阿拉伯的形式。它的外表同阿拉伯式建筑物的正面一样，没有什么明显特征，毫不引人注目，阿拉伯式建筑物的正面的清晰表现只是在庭院中才开始出现，所以，从外面也看不到小册子的清晰表达，它只是在内部才显现出来。如果说它是由章节构成的，那么这些章节只有数字而无文字标题。它镇定从容的表面不是生机盎然的图画，而是覆盖着永不损坏的向四周蔓延的阿拉伯式花饰。在这种外观的凝重雕琢之中，主题论述与散漫谈论之间的差别荡然无存。

文 具 商

法鲁斯[①] 地图。——我知道某个人心不在焉。虽说我非常熟悉我的供应商的名字，我的文件所在的位置，朋友和熟人们的地址，约会的时间，而这个人的脑海里则铭刻着政治概念，党的口号，宣言和命令。她生活在一个充满暗语的世界里，居住在充斥

① 法鲁斯是德国20年代折叠城市地图最流行的品牌。

阴谋和帮会行话的街坊，这里的每一条小巷都显示出它的立场，每一个词语都有相应的口令。

愿望的单子。——“芦管没有使世界/充满甜蜜吗？/但愿我的羽毛管/涌出同样优美的词句！”[①] 这就像已经从新鲜的张开口的牡蛎壳里滚落出来的珍珠一样追随着“蒙恩的渴望”〔“Selige Sehnsucht”〕。

袖珍日记。——很少有什么事物能比斯堪的那维亚男子更有特点，在恋爱中，他必须不惜一切代价孤身独处——首先必须沉思默想，享受孤独的感觉，然后才向他爱恋的女人表白心迹。

镇纸。——协和广场：方尖塔。4000年前在它上面所刻下的东西今天依然矗立在城市最大的广场的中心。假如预先告诉给法老的话，他该有多么自豪的成就感啊！首屈一指的西方文化帝国总有一天会在它的中心留有他统治的记忆。这种神话在现实中又是怎样表现的呢？千百万过路者之中并不是每一个人都驻足停留；千万名驻足停留的人当中并非每一个人都能读懂上面的铭文。这样一来，所有显赫的名声拯救了它的誓言，没有任何神谕能比得上它的奸诈手段。因为调节着他周围的波涛汹涌的精神交通的丰碑，像这个方尖塔这样直直立着，丰碑及其铭文不会给任何人带来帮助。

花 哨 的 物 品

骷髅头的无与伦比的语言：彻底的无言——漆黑的眼窝——配上无拘无束的表情——狰狞的两排牙齿。

有人感到自己被遗弃，便拿起了一本书，猛然发现他要翻的那一页已经被剪掉了，甚至这里也不需要他。

---

① 作者引用的这句诗源于“Tut ein Schilf doch hervor”一诗。此诗与下文的“Selige Sehnsucht”是歌德的《西东合集》中最后录入的诗歌。

礼物必须达到令接受者震惊的程度。

一位我很敬重、有教养、温文尔雅的朋友送给我一本他的新书，我正要翻开看时，突然发现自己正在拉紧领带。

讲究礼节但反对撒谎的人就像是一个外衣穿着入时，但却没穿衬衫的人。

如果从我的香烟头冒出来的烟和从我的笔尖流出来的墨同样轻松闲适的话，我就处于写作的世外桃源之中了。

幸福就是无需恐怖而认识自己。

扩　　展

读书的孩子。——送你一本学校图书馆里的书。在低年级的学生当中，书简直就是发下来的。你只是偶尔才敢表达一个愿望。你经常带着嫉妒心理看着自己渴望得到的那本书在别人手里传来传去。你的心愿最终得到了满足。整个一周你完全沉浸在课文的暖流之中，它就像雪一样悄悄地、厚厚地、不停地落在你的周围。你对它无比地信任。这本书的平和越来越吸引了你！它的内容并不重要。因为你是在床上编故事的时候读书的。孩子在时隐时现的路上探索着。读书的时候，他堵上耳朵；书放在一张过高的桌子上，一只手总得放在书页上。他能够在如同飘落雪花的图案和信息的旋转字母中读解出英雄历险故事。他的呼吸成为所叙述事件的氛围，所有参与者都要呼吸到它。他比成年人更能紧密地与故事中的人物融合为一体。他被相互转换的事迹、词语不可名状地触动了；起床时，他就会被他阅读的雪花一层一层地覆盖。

迟到的孩子。——学校运动场上的钟仿佛由于他的缘故被损坏了，时针和分针都停在“迟到”上。当他走过走廊时，一些教室的门后传来轻轻的安慰声。门后的这些教师和学生都是朋友。或

者一片沉默，仿佛他们在等什么似的。他什么也没听见，把手伸向门把手。阳光直射到他站着的那个地方。他打开了门，宁静的时光也随之被破坏了。老师的噪音像磨坊的风车轮那样吱嘎吱嘎叫个不停；他站在碾石前。吱嘎吱嘎的声音仍在继续，但是磨坊工人们现在都把他们的重负抖给新来者。十只、二十只袋子冲他飞来；他必须把这些袋子搬回到座位上。他夹克上的每根线都染上了面粉。就像子夜时分一个可怜灵魂的沉重脚步一样，他每走一步都发出清脆的撞击声，但没有人注意到。一到座位上，他就安安稳稳地与其他人一同学习，直到下课铃响。但是铃声未给他任何好处。

小偷小摸的孩子。——穿过很少打开的食品室那扇门的裂缝，他的手就像穿过黑暗的情夫向前挺进。一旦在黑暗中找到了归宿，那只手就摸向糖果或杏仁，葡萄干或灌制加工食品。正如情夫在吻他的女友之前都要拥抱她那样，这个孩子在品尝事物的甜蜜滋味之前，要用手与食物温存一番。蜂蜜、成堆的小葡萄干，甚至米饭用手摸起来也那么讨人喜欢！最终从勺子那里逃掉的二者的会面是多么富有激情啊！快意，剧烈，就像一个被诱拐而离开父母的孩子一样，没被塞进面包卷的草莓酱心甘情愿地成为他的美餐，仿佛在广阔的天空之下，甚至黄油也温柔地向闯入她闺房的这个求爱者的胆量作出反应。他的手，这位少年唐璜，迅速侵入所有的密室和空间，后面留下了层层充溢流动的小溪：贞洁毫无怨言地更新了自身。

乘旋转木马的孩子。——载着驯服动物的舞台向地面接近。它正处于适于在梦想中飞行的高度。音乐奏起，这个孩子便蓦地离开了母亲。起先他害怕离开她，但过后马上注意到他是多么勇敢。他像公正的统治者那样，安然君临属于他的世界。不知道哪里来的树和土著排成行挡住了他的去路。这时候，母亲在一个东方国家里重新出现。接着丛林中冒出一个树梢，还是这孩子几千年前看到的那个样子——刚才还在木马上。他的宠物很忠心：像

一个一言不发的阿里安[1]那样骑着他那一声不响的鱼，或者骑着一头木制的宙斯变的公牛，这头公牛就好像驮走纯洁的欧罗巴那样把他驮走。万物周而复始已成为孩子的智慧，生命已经成为一种原始的统治狂热，隆隆作响的管弦乐作为王冠上的宝石处于中心地位。随着乐声缓缓放慢，空间开始结结巴巴说出话来，树木也在麻木中苏醒过来。木马成了不确定的场地。母亲出现了，孩子从木马跳到地上，凝视的绳索在钉得结结实实的木桩上缠绕着。

邋遢的孩子。——他发现的每一块石头，采摘的每一朵花，和捕捉到的每一只蝴蝶，都已经是收集的开端，他拥有的每一件东西都构成一个大的收藏的一部分。他身上的这种激情显示出它的真面目，这种印第安人的表情经常挂在古文物收藏家、研究者和集书狂的脸上，只不过这种表情现在焕发出一种模糊的和疯狂的激情。他是作为一名狩猎者进入生活的。他猎取他在事物上嗅到踪迹的魂灵；在魂灵与食物之间，多年已经过去，在这些年里，他的视域依然不受人们的掣肘。他的生活就像一场梦：他知道任何东西都不是亘古不变的；他所经历的一切事物表面上看纯属偶然。他的流浪岁月是在梦中森林里渡过的时光。他将他的战利品拖到这个森林中，净化它，保存好它，驱走它的魔力。他的衣橱抽屉一定成为武器库和动物园，展示犯罪活动的博物馆和地窖。“整理”意味着拆毁一座大厦，大厦里面装满了当作钉棒的带刺的橡子、当作银子藏起来的锡箔，当作棺材的砖头、当作图腾旗杆的仙人掌，还有当作盾牌的铜便士。长期以来孩子都帮助母亲清理亚麻布的碗橱，帮助父亲整理书架，而他自己的领地上，他仍然还是一个不定时的、好战的造访者。

捉迷藏的孩子。——他已经知道这间公寓里所有的藏身之

① 传说中的公元前7世纪希腊诗人。他被心怀嫉妒的水手们投入水中，但他的优美的歌声令海豚心荡神驰，一只海豚将他安全地驮到岸上。这个故事是希罗多德和普鲁塔科讲述的。

处，他返回到这些藏身之处就好像回到肯定看不出有什么变化的一所房子里。他的心脏剧烈地跳动；他屏住呼吸。在此，他被包围在物质世界之中。这个世界变得极为独特，无以言表地引人注目。只有以这种方式被施以绞刑的人才能意识到绳子和木头的现实。站在门帘的后面，这个孩子自己变成了某种浮动的和白色的东西，一个鬼魂。他在下面蜷曲的那张桌子将他变成四根柱子是雕刻的桌腿的神庙里的一个木制偶像。在一扇门的后面，他自己就是门，将门当作沉重的面具，像一个萨满那样将向没有提防就进来的那些人施以法术。他必须不惜一切代价避免被人看见。当他做鬼脸的时候，有人告诉他钟的任务就是报点。他的脸将像钟那样永远是那副模样。他在藏身之处发现了这里面的真理要素。任何一个发现他的人都可能将他石化为桌下面的一个偶像，永远将他当作鬼魂织入门帘中，将他终生逐入沉重的门中。所以这样一来，只要搜寻者一碰他，他就大声叫喊驱走来转变他的恶魔：实际上，还未等到被发现的时刻来临，他就发出自救的大喊声，抓住了猎手。那就是为什么他毫不厌倦地同魔鬼做斗争。在这场斗争中，整个公寓是他的面具的武器库。然而每年一次——在神秘的地方，从那些空空的眼窝里，从它们一动不动的嘴里——发出谎言。魔幻的经验变成科学。作为它的工程师，这个孩子不再迷恋阴暗的父母的公寓，而去寻找复活节彩蛋。

古董商店

大勋章。在有理由被称为美的事物的身上，外表产生一种似非而是的效果。

祈祷轮。——只有头脑里的形象才能给意志带来生机。相反，纯粹的词语至多激起它的热情，使它阴燃烧尽，枯萎凋零。没有精确的生动的想像力就没有完好无损的意志。没有动觉就没有想像力。现在，呼吸是动觉最精妙的调节者。惯常的声音是这类呼

吸的准则。于是就有了瑜伽沉思冥想的实践，瑜伽沉思冥想的呼吸与神圣音节是保持一致的。于是就有了它的全知全能。

古代的勺子。——为最伟大的史诗作家保留了一件东西：供养他们笔下英雄人物的能力。

旧地图。——在爱恋中，大多数人寻找永恒的家园。另一些人，他们属于极少数，则寻求永恒的航行。后者性情忧郁，相信应当避免与大地母亲相接触。他们寻找将会使家园的痛苦远离他们的人。他们对那个人忠心耿耿。中世纪的相书理解人类对这种漫长旅行的渴望。

扇子。——以下的经验是人们所熟悉的：如果一个人坠入爱河，或仅仅强烈地倾心于另一个人，那么他的肖像几乎出现在每一本书中。另外，他既作为主人公又是作为反主人公而出现的。他在故事、长篇小说和中篇小说中被毫无休止地变形。由此可知，想像的能力就是插入无限小事物的能力，是发明的才能，对于每一种内涵来说，它都是一种囊括新的、严谨的全部内容的外延——简言之，就是吸收每一种形象的才能，仿佛那种形象是折叠的扇子的形象，只有展开扇子，这种形象才能在它新的扩展中呼吸和繁盛，可爱的人的特征就在于此。

浮雕。——有人和他所爱的女人在一起，与她交谈。几个星期或几个月以后离开她，他重新思考当时谈论的东西。现在看来，谈话的主题似乎平庸、俗华、浅薄，他意识到，正是她独自一人向下俯着身子满怀爱慕之情关注谈话的主题，她遮住并庇护它，所以那种思想像一件浮雕那样在褶层和裂缝中存活。现在，我们单独根据我们的认识看见它平躺着，失去了舒适感和影子。

躯干雕像。——只有将自己过去的经历看作由于压力和需要而夭折的人才能在当前的每一时刻充分利用它。因为人们所经历过的事物最好被比作在运输过程中摔掉了四肢的一尊美丽的塑像，现在，这尊美丽的塑像只能是一块珍贵的石料，从中一定能劈出人们的未来形象。

钟表制造人和珠宝商

他醒过来，穿好了衣服，或许是在徒步旅行过程中目睹了日出。他整天在其他人面前保持戴着看不见的王冠的人的那种平静，他边工作边目睹破晓，中午时分感觉到，仿佛他自己已经将这顶王冠戴在头上。

就像一秒一秒地赛跑的生命之钟一样，页码悬浮在小说中的印刷符号之上。还未曾抬眼向页码投去短暂的可怕一瞥的读者在哪里？

我梦见我正穿过那所博物馆宽敞的房间，罗特在那里当过馆长，一位新近当上家庭教师的人像学生一样正和罗特交谈。当他在隔壁房间里同一位雇员谈话的时候，我走到一个玻璃展柜前。柜子里的物品比旁边柜子里的物品要少，里面放着一个金属的或搪瓷的、发出单调光泽的、大小几乎和真人差不多的女人半身像，它不像藏于柏林博物馆的列奥那多的福罗拉。这个金色头颅上的嘴是张开着的，挂在下排牙齿上的珠宝，在某种程度上可以说是从嘴里垂下来的，等距地伸展开。我毫不怀疑这是一只钟表。——(梦的动机：羞愧而脸红〔Scham-Roothe〕；清晨的时光口中含金〔Morgenstunde hat gold im Munde，“早起的鸟有虫吃”〕；“La tete，avec l'amas de sa criniere sombre /Et de ses bijoux precieus，/sur la table de nuit，comme une renocule，/Repose”(长满浓密黑鬈的头/还有珍贵的珠宝首饰，/像毛良属植物，摆放在夜晚的桌子上）——波德莱尔）

弧 形 灯

认识一个人的惟一方式是不抱希望去爱那个人。

凉　　廊

天竺葵花。——相爱的两个人最依恋的是他们的名字。

加尔都西隐修会的康乃馨。——在情人看来，被爱的人看起来总是那么孤独。

常春花。——在被爱的人的身后，性欲的深渊就像家庭的深渊那样封闭着。

仙人掌花。——真正充满深情的人以找到心爱的人为乐，而真正喜欢辩论的人则以找到错误为乐。

勿忘我。——记忆总使看到被爱的人越来越渺小。

供欣赏的植物。——万一有障碍物妨害团结，随时可用一种心满意足的、同属于老辈的奇想。

失 物 招 领 处

丢失的物品。——使看向自然景观中的村庄和城镇的第一眼变得如此无以伦比和无法弥补的，就是前景与远景密切的联系。习惯还没有发挥作用。一旦发现了我们所处的位置时，风景就一下子消失了，就像我们刚走进一所房子，它的门面突然消失一样。它还没有通过已经成为习惯的经常进行的探索来获得优势。一旦发现我们周围的情况，那幅最早的图景就再也无法复原了。

找到的物品。——蓝色的远景在我们走近时无法突出它的前景或者消失，当我们走到它面前的时候，它并不显得更开阔和绵延漫长，而只是隐隐约约显得更严密和更险恶。它是一个背景的着了色的远景。它就是给舞台制造出无可比拟的氛围的东西。

站着等了不超过三辆出租车

我站了十分钟等公共汽车。“L'Intran…巴黎晚报…自由报”，我身后一位卖报纸的小贩不变的腔调不停地叫卖着。“L'Intran…巴黎晚报…自由报”——苦役营里的一个三个墙角的牢房。我看到眼前的这些角落是多么荒凉。

我在梦中看到“一所声名狼藉的房子”，“一所宠坏了动物的旅馆。实际上每一个人只能喝被宠坏了的动物喝的水。”我在梦中听到这些话马上被惊醒了。身体极度疲劳，我原来合衣颓然躺在一间灯火通明的房间的床上，几秒钟之后就睡着了。

公寓区传出嫉妒悲哀淫荡的音乐，以至于人们不可能相信这是演奏者所要听的音乐；它是提供给配备家具出租屋子的音乐，每到星期天，在这样的屋子里；某个人坐在那里，陷入不久便被这些注释装饰的思考之中，就像一碗带着枯萎叶子的熟透了的水果。

一位武士的纪念碑

卡尔·克劳斯。——没有什么比他的助手更孤独凄凉，没有什么比他的敌手更孤单寂寞。没有任何一个名字更适合受到沉默的尊崇。在古代的纹章上，一个中国偶像咬紧牙关怒气冲冲，每只手上都拿着一把出鞘的剑，在写着德语的墓穴前舞着。“纯粹是住在语言这所旧房子里的一位后继者”，他已经成为它的坟墓的盖印人。他日日夜夜坚持守护。没有哪一个岗位的看守比这个看守更忠心，没有哪一个岗位像这样毫无希望地失不复得。这里站立着与达那伊德斯姐妹一样的人，从同时代人泪水的海洋里取水，经过他的手埋葬敌人的石头就像西西弗斯的石头那样翻滚。有什么能比他的皈依更无助益呢？有什么比他的人性更无力呢？有什么比他与新闻界的战斗更无助益呢？他知道有关作为真正盟军的力

量的情况吗？可是，新预言家的何种远见能够比得上聆听这位萨满教士的话呢？甚至一门死去的语言也能激发这个萨满的言辞。谁曾像克劳斯在《被遗弃的人》（"Die Verlassenen"）[1] 中所作的那样用魔法召唤出一个灵魂，仿佛《蒙恩的渴望》（"Selige Sehnsucht"）还未被创作出来？因为只唤起精灵的声音是无用的，来自语言的神秘黑暗的深处的轻声细语是他的预言的源泉。每一个声音都有无与伦比的真实，但是它们都像来自天外的信息那样令我们困惑不解。像鬃毛那样盲目的语言召唤他去报复，与只知道血的声音的精灵同样心胸偏狭，那些精灵毫不在乎他们在生者的国度内造成多么大的混乱。但是他不可能错。他们的命令不可能是错误的。无论是谁，只要一碰见他就已经被遭罚，在他的嘴里，敌手的名字本身就成为一种判决。他一张嘴，无色的智慧火焰就喷射而出。任何在生命道路上漫步的人都不会遇见他。在一个远古的荣誉战场，血腥的劳动巨大战场，他在一所荒芜的坟墓前发狂。他死时享受的荣誉不可胜数，这是最后赐予他的。

火　警

阶级战争的观念可能是误导的。它所指的并不是决定"孰胜孰负"的力量考验，也不是指结果有利于征服者而不利于失败者的斗争。以这种方式思考就是浪漫化和混淆事实。因为，无论资产阶级在这场战斗中是输是赢，它在发展过程中形成的致命的内在矛盾注定将使它灭亡。惟一存在的问题是，它的垮台是按照它自己的意愿要求还是按照无产阶级的意愿。3000年的文化发展是持续进行，还是走向终结，将取决于这个答案。这两位角斗士处于永远敌对状态中，历史对其形象中含有的邪恶的无限性一无所知。真正的政客只是从日期上来估算。如果消灭资产阶级并不是

① 克劳斯的这首诗见于诗集 *Worte in Versen* (1920)。

通过经济和技术的发展来完成的（这一时刻以通货膨胀和毒气战为标志），那就全部失败了。必须在引爆炸药包之前切断燃烧着的导火索。政客们的干预、危险和节奏是技术性的——而不是侠义之风。

旅行琐忆

阿特拉尼[1]。——缓缓升起、曲线型的巴罗克式台阶一直通到教堂。教堂的后面是栏杆。念叨着“万福玛丽亚”的老妇人的祈祷声：准备十分体面地死掉。如果你环顾四周就会发现这所教堂仿佛上帝一样濒临海上。每天早晨，基督教时代都在摧毁岩石，但是在下面的两堵墙之间，夜色总是降临在四个破旧的古罗马时代的营舍。巷道就像是通气孔。市场里有一口水井。傍晚时分，妇女们聚集在水井的周围。在孤寂的气氛中响起远古的击水声。

海军。——扬帆航行的船只具有独特的美。不仅它们的轮廓几百年来保持不变，而且它们出现在最为永恒不变的风景中：在海上，天边的背景映衬出它们的轮廓。

凡尔赛宫的正面。——这所城堡似乎已经被遗忘，几百年前国王命令它在两个小时之内充当幻梦剧[2]的移动风景。现在它丝毫未曾为自己留下往日的辉煌，而是将其完整无缺地归还给它使之结束的皇家身份。在这个背景之前，它成为一个舞台，在上面演出了像寓言芭蕾舞似的专制王权的悲剧，然而今天它只是一面

---

① 阿特拉尼是意大利南部的一个古代村庄，靠近萨拉诺湾的那不勒斯附近；今天它是阿麦尔镇的一部分。它的圣·萨尔瓦多·德·比莱托教堂可追溯到公元940年。

② 童话故事演出，通常在室外进行，使用精细制作的舞台和服装。在17和18世纪盛行于法国和英国。

墙，在墙的阴影下人们欣赏勒·诺特尔[①] 所创造的蓝色远景。

海德堡城堡。——当从它们的窗户或者从看见它们轮廓的上方远眺，凝视的目光遇到过往的浮云时，晴空丽日之下，城墙高耸入云的废墟残迹显得格外美丽。通过它在天空上开辟的转瞬即逝的景观，毁灭重新证实了这些废墟残迹的永恒性。

塞维利亚，摩尔人国王宫殿。——这是一所根据奇想的最初冲动建造的，而不是出于实用的考虑。这些房间只是为梦想和庆典——它们的最终目的——而准备的。舞蹈和沉默在此成为主旨，因为所有的人类活动都被无声无息混乱的装饰所吸引。

马赛天主教大教堂。——在阳光普照、人迹罕至的广场上，矗立着这所教堂。此地荒无人烟，尽管以南距它脚下很近就是罗利埃特港口，以北是无产者居住区。作为一个重新装载无形的、不可理解的货物的地点，这所阴森森的建筑物位于码头和仓库之间，人们用了将近 40 年建造它。1893 年，当所有工程都结束时，时间与地点已经联手成功地用这座丰碑抵制它的建筑师和发起者，神职人员的财富建起了一个永远不能通车的巨大的火车站。教堂的正面象征着候车室，在里面，第一到第四等级的乘客（尽管在上帝面前人人平等）挤在他们的精神财产之间，好像是挤在手提箱之间，他们坐在那里阅读赞美诗集，附带主要词语索引和交叉索引的赞美诗集很像国际列车时刻表。墙上挂着以田园文学形式写就的部分铁路交通规则。通过参考关税表，可得知乘坐撒旦豪华列车作特殊旅行所打的折扣，供乘坐长途列车的旅行者进行简单洗漱的小房间已经准备就绪，充当忏悔室。这就是马赛的宗教火车站。通往永恒的卧铺车在做弥撒时离开这里。

弗里堡大教堂。——一个城镇的特殊感觉部分是由于居民的原因所形成的——或许甚至在曾经在那里驻足的旅行者的记忆

---

① 安德列·勒·诺特尔（Andre Le Notre，1613—1700），法国风景建筑师，设计了凡尔赛花园和杜伊勒利宫花园，以及其他许多花园。

里——部分是由于敲打钟楼上的钟使用的木料和钟声的间隔形成的。

莫斯科，圣·巴西勒修道院。——拜占廷的圣母玛丽亚怀里抱着的只是一个与真正婴儿同样大小的木制玩偶。在婴儿身份只是被暗示、再现出来的基督的面前，她脸上的痛苦表情比任何她能够用男孩的逼真形象所表现出的表情都强烈。

勃斯科特里凯斯[①]。——意大利五针松森林的特征：它的顶部不是枝纵横交错的树枝。

那不勒斯，国家博物馆。——古代的雕像面带微笑向观众展示出他们身体的意识，就好像一个小孩子向我们伸出一把刚刚采摘的还未曾经过整理的鲜花；后来的艺术品则将他们的面部绷得更紧，就像用割好的玻璃去绑束永不凋谢的花束的成年人。

弗罗伦萨，洗礼堂。——洗礼堂的门口是安德里阿·德·皮萨诺的塑像 Spes〔希望〕。她坐在那里双手徒劳无益地伸向永远够不着的水果。而且手臂还受了伤。没有什么比这更逼真的了。

天空。——在睡梦中，我从一所小房子里走出来，映入眼帘的是夜晚的天空。它喷射出强烈的光芒。由于数不清的星星，各个星座呈现的形象令人赏心悦目。狮子座、处女座、天平座以及其他许多星座，还有浓密的星群闪耀着微光，照耀着大地。看不见月亮。

眼　镜　商

夏天，胖人引人注目；冬天，瘦人引人注目。

春天，在亮丽的阳光下，惹人们注意的是幼小的浮萍；凄风冷雨之中，惹人注意的是静止不动的光秃秃的树枝。

---

① 勃斯科特里凯斯，坎帕尼亚区那不勒斯省的一个市镇，距离那不勒斯大约有12英里。

一场宴饮晚会过后，留在后面的人一眼可以瞥见茶杯和菜盘，酒杯和食物摆放的样子。求爱的首要原则是：使自己七倍于所追求的人。

我们目送着人们到了庇护所。

玩　　具

削好的模型。——在人们熙熙攘攘、来来往往的石头登岸码头的两侧，排列着像摇晃的小船一样的岗亭。水面上帆船高高的桅杆上挂着三角旗，蒸汽轮船烟囱冒着烟，还有长期储存货物的驳船。这些船中还有人一走进去就消失的轮船；这里只允许男人进去，但透过舱口你可以看到女人的胳膊、面纱和头上的孔雀翎。在别的地方，外来的人站在甲板上显然试图用怪异的音乐吓走公众。但公众对此是多么不在乎啊！你迈着适合于甲板两侧之间甬道行走的大步摇摇晃晃心怀犹豫地爬上去，一爬到高处，你就会意识到这一切都与海岸相隔绝。那些在下面重新出现的人们，沉默而迟钝；在染色酒精起伏的红色梯子上看到他们自己结合的出现和消亡；在梯子脚下，黄皮肤的男子开始求爱，在梯子顶端便抛弃青灰肤色的妻子。他们在镜子中看到地板在两脚之间像水一样化掉，跌跌撞撞走到晃动的舷梯上的空地。船队给周围带来了不安：船上的妇女和姑娘们脸上带着厚颜无耻的神色，凡是能吃的东西都被带到船上这个闲散奢侈之地。人们如此彻底地被海洋隔绝以至于让人们感觉到，这里的每一件事物都是第一次也是最后一次遇见。海狮、小矮人和狗就仿佛在方舟里那样保存着。甚至铁路也被一劳永逸地带进来，沿着一条坑道永无休止循环往复地运行。几天以来，这地区已经成为一个南海岛屿的港口，居住在这里的野蛮人带着贪婪的惊奇而心醉的神色扑向欧洲人扔在他们脚下的东西。

靶子。——马戏场隔间射击场的景象应当被集体地描述成一

部作品。例如，有一种极地废弃物，靠近它的是一堆白色泥管子，靶子像辐条一样向四周辐射。在极地废弃物的后面，在一条不相连接的狭窄的林地前，画着两个森林动物，正前方像移动布景的是长着挑动情欲的大乳房的两个塞壬女妖，她们是用油彩画画成的。在别的地方，管子从女人的头发里竖立出来，画面上，这些妇女是很少穿着裙子的，她们通常是穿着紧身衣服的。或者这些管子从妇女们手中打开的扇子里突出出来，移动的管子在远处有泥鸽窝棚的地区慢慢地转动。另一边，手里拿着长枪的旁观者正在指挥表演。如果他击中靶心，表演就开始。有一次出现了 36 个这样的包厢，在每一个包厢的舞台上方都写着他们的拿手好戏的名字：《狱中的圣女贞德》、《好客》、《巴黎的街道》。另一个隔间上写着《死刑》。紧紧关闭的大门前有一架断头台，一个穿着黑袍子的法官和一个拿着十字架的教士。如果子弹击中目标，大门就会打开，在从里面出来的那块板上，是那个恶棍，他站在两名警察中间。他自动把脖子伸到刀刃下然后被削下了脑袋。《婚姻的乐趣》也是以同样的方式进行的。展现在眼前的是室内贫困的景象。你可以看到父亲在屋子的中间；一只手抱着膝盖上的孩子，空出来的另一只手摇晃装着另一个小孩子的摇篮。《地狱》：两扇大门打开的时候，可以看到一个魔鬼正在折磨一个受苦的灵魂。在他旁边，另一个魔鬼拖着一个教士走向一个沸腾的大锅，所有被打入地狱的人都要进去煮一番。《监狱》：门前有一个看守。每当靶子被击中，他就去拉铃。铃一响，门就打开。我们可以看到两个犯人正用力转动一个大轮子。他们似乎是出于不得已才去转动它。另外还有一组：一个小提琴手和他的会跳舞的熊。当你射击成功，琴弓拉动。熊用它的爪敲一下鼓，抬起一条腿。人们想起了童话中勇敢的小裁缝，也可能想像到被一声枪响惊醒的睡美人，离开苹果的白雪公主，或者被解救的小红帽。枪声用那种治疗的力量神奇地打破了木偶的生存状况，砍掉了魔鬼的脑袋，揭示出这些木偶的公主身份。一扇没有铭文的大门也同样如此：如果你击中

目标，门就打开，红色的长毛绒门帘前站着一个好像轻轻鞠躬的摩尔人。他的胸前捧着一只金色的碗。碗中放着三只水果。第一只打开了，一个小人从里面站出来鞠躬。在第二只水果中，两个相同的小木偶转着身子跳舞。（第三只没有打开）下面，在摆放其他舞台布景的桌子前面，是一个骑马的小人，身上写着“埋着地雷的道路”。如果你击中靶心，发出砰的一声，这位骑手就和他的马一起翻跟头，但是——不用说——他还在马鞍上。

立体视镜。——里加。日间市场，由低矮的木制售货摊组成的一座拥挤的城市，沿着防波堤向两边延伸，这个防波堤是德维那水边的一个宽阔的、肮脏的石头围堤，上面没有货栈建仓库。一些小蒸汽船，通常只是烟囱高出码头上的墙，在黯黑色中的矮城边停靠。（较大的轮船泊在下游）肮脏的船舷是土灰色的，在寒风中闪闪发光，也是稀疏的颜色融会其上的底色。在一些角落里，除了装鱼、肉、靴子和衣服的简陋小屋之外，人们常年会看到拿着彩色纸棒条的小资产阶级妇女，这种纸棒条只是在圣诞节时才传到西方。如同受到最可爱的声音责备的，就是这些纸棒条。只需花几分钱，就可以买到一些用于惩罚的杂色鞭子。在防波堤的尽头，用篱笆围起来、距离水边只有 30 步的是红白相间用作苹果市场的土堤。供销售的苹果都是用草作包装；而放在家庭主妇篮子里的卖出去的苹果去掉了草包装。远方矗立着一座暗红色的教堂，在 11 月份清新的空气中，苹果红润的颜色胜过它的颜色。几家出售船上用具的商店都在防波堤旁边的一些小房子里。房子上画着绳子。你四处都可以看到它们被画在广告牌上或者房子的墙上。城里的一家商店光秃秃的砖墙上画的箱子和腰带比真实的还要大。位于街角的一所低矮房子里是一家卖紧身衣和女帽的商店，整个房子画满了女士的面孔，黄赭色的地面上画满了华丽和朴素的胸衣。一盏灯从房子的一角探出来，玻璃面上画着类似的图案。整个看起来就像是一个惹人奇思的妓院门面。在同样距离港口不远的另一所房子里，灰色的墙壁上刻着食糖袋子和煤的浮雕。在另

一处，鞋子像下雨那样从丰饶角里面落下来。图画上的五金器具画得十分详细——块木板上画着锤子、轮齿、钳子和最微小的螺丝，看起来像是过时的儿童图画书中的一页。整个城市到处是这样的图画。然而，在它们之间，高高挺立的、荒凉的、要塞似的建筑物令人想起沙皇时代的所有恐怖。

并非为了销售。——卢卡展览会上的一个机械操纵的小房间。展览是在一个长长的空间分布均匀的帐篷里举行。走几步就可以到达它的跟前。广告牌上展示了一张放着几个一动不动的小木偶的桌子。你从右边开口处进入帐篷，从左边出来。在灯火通明的帐篷内，两张摊床朝后延伸。它们的内侧靠在一起，所以只剩下一个很狭窄的空间可以来回走动。这两张摊床很矮，上面覆盖着玻璃。桌子上站立着木偶（平均 20 至 25 厘米高），在木偶的被遮盖的底部，钟表装置驱动它们发出嘀嘀答答的声音。一条为孩子准备的狭窄的凸起木板环绕摊床的四周。墙上挂着哈哈镜。——在入口处旁边，你可以看到王侯般的人物。其中每一个人物都摆出一种特殊的姿态：一个人物伸出左臂或者右臂做出悠然自在的邀请动作，另一个人物转动目光呆滞的眼睛；某些人物一边骨碌碌转动着眼睛，一边移动他们的手臂。这里站立着弗朗兹·约瑟夫，庇护九世，两名红衣主教站在他的两侧为他加冕，意大利的爱林娜王后，苏丹女眷，马背上的威廉一世，一个小小的拿破仑三世，还有一个甚至更小的作为王储的维克多·伊曼纽尔。紧接其后的是圣经人物的小雕像，然后是耶稣受难故事。希律王利用头部的各种各样动作发出屠杀婴儿的命令。他点头示意的时候张大嘴，伸出手臂然后再落下。他的前面站着两个刽子手，其中一个拿着一把锋利的剑四处走动，手臂下是一个被斩断头颅的小男孩；另一个在用剑刺人的时候，除了眼睛在骨碌碌转之外面无表情。两位母亲也在那里：其中一个像抑郁症患者那样不停地轻轻晃动着脑袋，另一位母亲慢慢地举起她的手臂，一副哀求的样子。——钉十字架。十字架放在地上。雇佣工用锤子敲打着钉

子。基督点头。——基督的手脚被钉在十字架上，一位士兵慢慢地用浸了醋的海绵擦拭他的身体，然后马上又将手缩了回去。每钉一下，救世主都微微地抬起下巴。在后面，一位天使向十字架俯着身子，手里拿着一个圣杯来接血，圣杯放在基督身体前面，等它接满了血，再将它拿开。一另一张摊床展示的是风俗画。高康大吃饺子。他面前摆了满满一盘子饺子，他两手交替左右开弓往嘴里塞。每一只手上都拿一把餐叉，每一只餐叉都叉着一只饺子。——一位阿尔卑斯山少女正在纺线。—两只猴子拉小提琴。—— 一位魔术师前面放着两个桶状容器。右边那个容器打开了，从中露出一位女士的上半身。左边的那个容器打开了：从中露出一位男子的上半身。右手那边的容器再次打开，这次出现的是一只公羊的头颅，那位女士的脸处于两只羊角之间。然后在左边出现的是一只猴子而不是那个男子。然后一切又从头开始。——另一位魔术师：在他前面的一张桌子上，他两只手各自倒拿着一只大酒杯。当他一只接一只交替举起酒杯的时候，大酒杯下面一会儿出现一片面包或者一只苹果，一会儿出现一朵花或一只骰子。——魔井：一个农家男孩站在一口井的旁边晃动着脑袋。一个女孩在提水，水从固定在那里的厚玻璃杯顺着井口流出。——心醉神迷的恋人：一片金色的灌木丛或金色的火焰向两翼分开，从中人们可看到两个木偶。它们转动自己的脸向对方的脸靠近，然后又分开，仿佛带着一种困惑的惊奇神色打量着对方。——每只木偶下都有一个标签。上面的日期都可追溯到1862年。

综合门诊部

作者将想法摆在了咖啡馆的大理石桌面上。长时间进行观察，因为他在利用杯子拿来之前的这段时间，他的杯子是检查病人时目光透过的镜片。然后，他又故意取出器具：自来水笔、铅笔和管子。按照圆形剧场的座次排列的无数主顾，构成了候诊的病人。

小心翼翼倒下然后被喝掉的咖啡，将他的想法置于三氯甲烷之下。这种想法是什么，这与手头上工作没有什么关系，就像被施以麻醉的病人的梦同外科手术没有什么关系一样。手术者小心翼翼地使用书写字迹的外形，进行切割，置换内部重音，烧灼多于的词语，将一个外国术语当作一条银肋插入进去。最后，一切都用标点符号完美地缝合在一起，然后他付工资给侍者、即他的助手。

出租的空间

傻瓜们哀叹批评的衰落，因为批评的时代早已成为过去，批评意味着正确的疏离。它安然处于看法和展望得到尊重，却依然能够采取一种立场的世界里。现在人类社会受到来自物质的紧迫压力。"清晰的"、"纯真的"眼力已经成为谎言，或许整个天真的表达模式已经成为纯粹的无能。今天，对事物的本质最真实的、最有商业气息的审视是广告。它拆毁了思辨得以在上面活动的舞台，能够吸引我们目光的只有像汽车这样的物质，这些物质的比例变得超常，从电影屏幕中向我们冲来。正如电影从不以完整的形式表现家具和建筑物的正面以便供观众批评审查，它们所具有的持续、急切的近似性（nearness）本身就具有轰动效果，真实的广告以一部优秀影片所具有的速率将事物投给我们。因此，"事实性"（matter of factness）最终被释放出来，在房子墙壁上的画面上，牙膏和化妆品供巨人们随手使用，在展现在房子墙上的巨大形象面前，感伤被恢复了力量并以美国风格释放出来，正像不为任何事情所感动的人们却由于电影而重新学会了哭叫一样。然而，对于流浪汉来说，正是金钱以这种方式影响了他，使他以感知的方式与物质接触。与在展览橱窗里观看的艺术爱好者相比，在交易人的展室里操纵画作的受雇佣的评论家，了解这些画作更重要的，即便不是更好的东西的话。观看对象的暖色效果传达给他，激起他感觉的源泉。最后，究竟是什么东西使广告如此优于批评？不是

闪烁的霓红灯广告牌上面的内容——而是沥青路面上反射的池火。

办 公 设 备

老板的房间里装满了武器。实际上，使来访者解除戒备的表面上的舒适就是一个隐蔽的军火库。办公桌上的电话每时每刻都发出尖叫声，它在最关键的时刻打断你，使你的对手有时间想出对策。与此同时，断断续续的谈话内容表明电话里处理的许多事情比你们讨论的事情更重要。你自言自语说了这件事情，并且慢慢地开始背离自己的立场。你开始感到奇怪，他们谈论的是谁，然后惊异地听到和你谈话的人明天要动身去巴西；你不久就会感觉到你同这家公司如此团结一致，以至于当他抱怨为打电话而偏头痛时，你将它视为对商务的一种干扰而表示遗憾（而不是将它当作一个机会来欢迎）。不知是否是由于老板召唤的缘故，秘书进来了。她非常漂亮，无论她的雇主对她的美貌淡然视之，还是在很久以前就表明了他对她的赞美，新来的人都要不止一次上下打量她一番；她知道如何利用这一点为她的老板获得优势。他的员工们来来往往，流动不息，拿出卡片索引，拜访者知道自己被登录在卡片索引中的形形色色标题下。他开始感觉到疲劳。另一个人借助他身后的光亮，怀着满意的心情在那张眩目的、发光的面孔上读到了这一点。扶手椅也发挥了它的作用；你坐在上面身子向后倾斜的幅度同坐在牙医诊所椅子上是一样的，就这样，你最终将这种使你窘迫的程序当作事情的全部合法状态来接受。这种处置方式迟早也会带来停业清理。

混装货物：运输和包装

清早，我驱车穿过马赛去火车站，当我在路上经过熟悉的和

新的、不熟悉的，或者只是依稀记得的其他地方时，这座城市成了我手中的一本书，在它从眼前消逝之前，我匆匆忙忙向它扫了几眼，因为谁知道还有多远才能进入货栈的装货箱呢。

因改变而关闭

在梦中，我用枪结束了自己的生命。枪响的时候，我没有醒过来，只是看到自己变成长时间躺着的一具尸体。只是在这时我才醒过来。

奥吉厄斯自助餐馆

这是反对坚定的单身汉的习惯生活方式最有力的证据：他自己张罗吃饭。孤身一人去拿食物往往使一个人变得严苛和粗俗。习惯于这种生活的人如果不走下坡路的话，也一定过着斯巴达式的生活。如果仅仅是由于这种原因的话，隐士们奉行一种俭朴的饮食规定。因为只有人们在一起进餐，才是合理的；如果要想使食物被人们开怀享用的话，就必须将食物分开并分发下去。无论是谁都可以这样做：从前，乞丐坐在餐桌旁边使每场宴会都变得丰富多彩，至关重要的是分享和给予而不是社交谈话。另一方面，令人吃惊的是，没有食物，宴饮交际成功与否就很难说了。充当主人可以铲平差异，将众人聚在一起。圣·日尔曼公爵在摆满食物的餐桌前节食，仅此他就主宰了谈话内容。可是当大家都节制食物的话，对抗和冲突也就随之而生。

邮票商店

对于一个浏览成堆旧信件的人来说，通常，破旧信封上面已经长期不流通的邮票所言说的东西要多于读几十页所看到的东

西。有时候你看见明信片上的邮票不敢确定应该将这些邮票揭下来还是保持明信片的原貌，这张明信片就像过去的艺术大师的一页纸，在这张纸的正面和背面是两幅不同的但却是同样珍贵的画作。咖啡馆的玻璃柜里也有盖着邮资不足邮戳的信件，是展示给众人看的。或许人们将它们贬谪到这个柜子中迫使它们等待多年忍受萨拉斯·依·戈麦斯[①]玻璃的折磨。长期没有被开封的信件显得冷酷无情；它们被剥夺了继承权，心怀恶意策划为长期蒙受的痛苦作出报复。许多这样的信件后来出现在邮票商的橱窗里，作为盖满了邮戳的整体。

众所周知，一些收藏家只注重带邮戳的邮票，不难相信只有它们才能洞察个中奥秘。他们只局限于注重邮票的神秘部分：邮戳。因为邮戳是邮票的黑暗面。有将光环置于维多利亚女王头部周围的纪念邮票，以及给亨伯特[②]一个殉难荣誉称号的预言性质的邮票。但是任何一种施虐奇想也比不上将票面抽得满是条状伤痕，像一场地震那样劈开整片陆地的邪恶做法。将被施以暴行的票体与其白花边饰的网眼纱衣进行对比所得到的变态的快感：锯齿状的边界。邮戳的收集者必须像一位侦探那样，掌握有关最臭名昭著的邮局的信息，他必须像一位考古学家那样，掌握重新建构最陌生的地名轮廓的艺术，他必须像政界小集团中的成员那样掌握整个世纪的日期目录表。

邮票上面充满了微小的数字、极小的字母、微缩的叶子和眼睛，它们是类似书写痕迹的网状组织。所有这一切都云集在周围，像低等动物那样即使被断肢也能够活下去。这就是为什么将许多邮票联结在一起能够拼成给人印象如此深刻的图画。但是在这些

---

① 萨拉斯·依·戈麦斯（Salas y Gomez），太平洋内一个无人居住的小岛，是由西班牙探险家萨拉斯·依·戈麦斯在1793年发现的。毫无疑问，本雅明知道阿戴尔伯特·冯·夏米索（Adelbert Von Chamisso）的同名诗歌。

② 亨伯特一世（Hunbert I，1613－1900），保守和亲德国的意大利国王（1878－1900）。在米兰附近的蒙萨被暗杀。

图画上，生命总是带有一丝腐败的迹象，表明生命是由死亡的物质构成的。它们的肖像与下流的群体到处扔着骨头，骨头上爬满了蛆。

日落持续很长一段时间，它所呈现出来的颜色序列也许折射了一个奇异太阳的光辉？梵帝冈或厄瓜多尔的邮政部捕捉到的光线不为我们所知吗？为什么不向我们展示更高级的星球的邮票呢？为什么不向我们展示金星上面通行的上千种火红的颜色层次，火星的四个大的灰色阴影，以及不可胜数的土星邮票？

邮票上面的国家和海洋不过是省份，国王们不过是任意用颜色浸泡他们的号码所雇佣支使的人。集邮册是具有魔力的参考书；里面记录了有关王室、宫廷，以及动物、寓言和国家的事宜 。邮政交通依赖于它们的和谐，正如星球的运动依赖于天体数目的和谐一样。

老式 10 芬尼邮票上面只有一两个椭圆形的巨大的数字。它们看起来就像是最早的镶在黑漆框里的照片，照片上我们从不认识的亲戚注视我们：数字形状的姨祖母或祖先。瑟恩与泰克西斯[①]（Thurn und Taxis）在它的邮票上也有大数字；上面的数字就像出租车仪表上着了魔的数字。如果在一天晚上，人们看到烛光从它们后面穿过是不会感到吃惊的。但是有不带齿孔、不带面值或者国家标志的小邮票。在一个编织得很紧密的蜘蛛网里，它们只有一个数字。这些事物或许真的不会毁灭。

土耳其皮阿斯特邮票上的字体就像是来自康斯坦丁堡的狡诈的、只是半欧化的一个商人的领带上倾斜的、总而言之过于浮华、过于亮丽刺眼的夹针。它们属于邮政暴发户，尼加拉瓜或哥伦比亚的糟糕的有齿孔的打扮得花里胡哨的样式，把自己打扮得像钞票一样。

---

① 德国的王侯府第，被授予为神圣罗马帝国经营邮政的特许权。在欧洲，它是“邮政服务”的同义词。

附加邮资的邮票是邮票中的鬼怪。它们从没有发生什么变化。王室和政府形式的变迁从它们身上经过，就像从幽灵身上经过一样，未留下丝毫痕迹。

孩子的目光透过倒置的观剧镜向远方的利比里亚望去：正像邮票上面所显示的那样，一片小小的狭窄的海洋后面是棕榈树，利比里亚就在那里。他随着瓦斯科·达·伽马在一个与好望角(hope)同样大小、颜色随着气候的变化而变化的三角地带的周围航行。好望角旅行手册。当他在澳大利亚邮票上看到天鹅时，甚至在颜色为蓝、绿和棕色的发行邮票上，他看到的总是澳大利亚才有的黑天鹅时，这里的黑天鹅轻轻地游过池塘的水面，就像游过太平的海洋一样。

邮票是伟大的国家留在孩子房间里的名片。

同格列佛一样，孩子在他的邮资邮票上面所标识的国家和民族中旅行。他在睡梦中还记得小人国的地理和历史，带有数字和名字的这个小国家的全部科学。他参与他们的交易，出席他们的贵族会议，观看他们建造的小轮船首次下水，与他们的君主们在篱笆后面一道庆祝加冕。

众所周知，邮票的语言与花的语言之间的关系就是摩尔斯电码与书写字母表之间的关系。但是，花朵将会在电报电线杆之间继续盛开多长时间？战后发行的色彩缤纷的伟大艺术邮票不已经是成为秋天的紫苑属植物和这种植物群中的大丽菊吗?斯蒂芬，一个德国人，并非偶然才成为当代的让·保罗的，他在夏季般的19世纪中叶种下了这颗种子。它不会活过20世纪。

如果说意大利语

晚上，我坐在一张长椅上，心情极为痛苦。在对面的另一张长椅上，坐着两个姑娘。她们似乎想私下里商量什么并且开始小声交谈。周围除了我没有别人，我听不懂她们的意大利语，无论

她们声音有多大。但是我现在却抑制不住这种感觉，面对以一种我听不懂的语言进行的动机不明的耳语，一剂凉爽的药物敷在我的痛处。

技术辅助

最糟糕的真理莫过于根据思考的方式所表达的真理。在这样一种情况下忠实于写作，它甚至连一幅很差劲的照片都不是。当我们在黑布下蜷缩，面对写作的透镜，真理（像一个不爱我们孩子或女人一样）拒绝保持沉默、保持和蔼可亲的面容。真理想突然从她的自我沉溺中一下子被惊醒，无论是通过喧嚣、音乐还是通过大喊呼救。有谁数过真正作家的内心世界配备了多少警报信号？“写作”就是使这些警报信号叮当作响。这时候，温柔的姬妾猛然站起身来，随手抓起凌乱的闺房（我们的头颅）中的什么东西缠在身上，——几乎不知不觉地——从我们这里跑到别人身边去了。但她以这样的步态出现在他们中间，扭动着身躯，发出咯咯的声音，然后带着获胜的神态，令人心醉神迷的表情，她是多么的美丽、多么的健壮！

五金制品

我著作中的引文就像从路旁跳出来的强盗一样，手中拿着武器，赦免了游手好闲者的罪恶。

杀死一个罪犯可能是符合道德规范的——但其合法性却是不道德的。

全人类的供养者是上帝，国家是他的副手。

在美术馆来回走动的人们脸上的表情掩盖不住内心的失望，那里只挂着画。

税收咨询

毫无疑问：衡量商品的标准和衡量生命的标准之间——即是说金钱与时间之间——有一种秘密的联系。生活的内容越是琐碎，组成它的时刻也就越不完整、多种多样和各不相同，尽管宏伟的时期以一种高级的存在为特征。里希登堡[①] 非常恰如其分地暗示说，应当认为，轻轻松松被消磨过去的时间被变小了而不是缩短了，他也注意到，“几百万分钟构成比 45 年还多一点的生命。”当人们使用的货币面值如此之小，以至于几百万个这样的单位加在一起数额都不算巨大，就得用秒钟而不是用年来计算生命，如果要想让它的数目显得十分可观的话。并且它将像一捆钞票那样消耗掉：奥地利不可能改变以弗罗林思考的习惯。

金钱与雨水是融为一体的。天气本身显示了这个世界所处的状态。天堂上万里无云，不知天气为何物。完美商品的晴朗国度也会到来，金钱是不会落到这个国度的。

对钞票进行描写分析是必要的。这样一本书所具有的无限嘲讽力量只有它的客观性才能与之媲美，因为只有在这些文献中，资本主义才能严肃认真地展示自己。天真无邪的丘比特拿数字嬉戏，女神们举着律法诫碑，孔武健壮的众英雄在货币单位前插剑入鞘，这是他们自己的世界：正在装点地狱的门面。如果里希登堡看到流通纸币的话，他肯定去做这项工作的计划。

---

① 乔治·克里斯托弗·里希登堡（Gorge Christopher Lichtenberg，1742—1799），讽刺作家和实验心理学家。尽管里希登堡在当时是可怕的讽刺作家，今天他作为第一个伟大的德国格言作家而留在人们的记忆里。他死后出版了 1500 页的笔记；除了玩笑、语言悖论、双关语、隐喻和对其他作家作品的摘录之外，还包括几千条脍炙人口的格言。

穷人所需的法律保护

出版商：我的期望草草落空了。你的作品没有给公众留下什么印象；你的作品毫无吸引力。我也没有省下费用。我已经承受了广告成本。——尽管如此，你知道我是多么高看你。但是你不能以此来反对我，即便我现在不得不听从我的商业良知。如果有为作者尽一切力量的人，我就是。但是，毕竟我也要养活老婆和孩子。当然了，我不是说要让你为过去几年的损失负责。但是心理应该有点痛苦失望的感觉。很遗憾，目前我决不能再支持你了。

作者：先生，你为什么要当出版商？我们将从回信中得到这个答案。但是先让我说一件事。我在你的记录本上是 27 号。你已经出版了我的五本书；换句话说，你已经有五次把钱押在 27 号上。很遗憾，27 号证明不是一个胜利者。顺便说一句，你赌时只拿两个人来比较，只因为我仅次于你幸运的 28 号——现在你知道你为什么成为一名出版商了。你本应该像你受人尊敬的父亲那样老老实实地从业，但是从来没有想到过明天——年轻人就是这样，继续放任你的习惯吧，但是不要装作一名忠厚的商人。当你赌输了一切的时候就不要再故作清白了；当你没有得到休息时，就不要谈论你八小时的工作日，和你的夜晚。"真理与忠诚比什么都重要，我的孩子。"不要用你的数字做戏了！否则就把你扔出去。

医生家夜间用的门铃

性满足将男人从他的秘密中解脱出来，这个秘密不在于性欲而在于性欲的满足，也许就这一点而言，它被切断了而不是得到了解决。这个秘密可比作将他与生命绑缚在一起的那些束缚，女人割断这些束缚，男人可以随便去死，因为他的生命已经失去了秘密。他因此获得了新生，正像他所爱的人将他从大地母亲的魔

力中解脱出来一样，女人简直使他与大地母亲断绝一切关系，女人是切断由自然之谜织就的脐带的助产婆。

阿里安娜夫人：左边的第二个庭院

他请算命先生为他占卜未来，他这样做不知不觉地丧失了对即将发生的事件的内在征兆的感知，而这种感知比算命先生的预言准确千倍。他受到惯性而非好奇心的驱策，比之他听到自己的命运时所持的惟命是从的冷漠态度，最不相同的莫过于有勇气的人把握自己未来所具有的警惕的敏捷。因为精神的存在是对未来的摘录，精确地意识当前时刻比预知更遥远的事件更为关键。预兆、预感和信号日日夜夜像神经冲击波一样穿过我们的机体。是阐释它们还是使用它们：这的确是个问题。二者是不可调和的，怯懦和冷漠辅助前者，明晰和自由辅助后者。因为这类预言或警告在经过词语或形象的调和之前，它已经失去了活力，失去了触动我们的中枢，强迫我们几乎是不知不觉地相应行事的能力。如果我们疏忽了这一点，那么只有在这个时候，信息才能破译出来。我们对它进行了读解。但现在为时已晚。因此，当你无意中听到火灾或者死亡的消息时，在最开始的无言的震惊中就有一种罪恶感，这是朦朦胧胧的指责：你对此果真没有意识到吗？在你的嘴里，当你最后一次说出死者的名字的时候，这个名字听起来难道不是不同吗？难道你没有在火焰中看到以你现在才能看懂的语言书写的昨天晚上的标记吗？如果你喜欢的一件东西丢失了，在几个小时、几天之前，难道没有泄漏天机的嘲笑或哀悼的辉光吗？记忆就像紫外线一样，在生命之书中无形地、预言性地向每一个人显示出一种解释文本的印记。但是这些意向相互交换不可能安然无恙，未经历过的生活被移交给纸牌、精灵和明星，刹那间被浪费、滥用并以改变了的形状回到我们身边；我们不可能由于利用了身体的力量，据其自身的理由和成功来迎接命运的挑战而不受惩罚。这

一时刻是 caudine yoke，在其影响之下命运一定屈服于身体。将危险的将来转变成满足的“现在”，惟一可取的通灵术神迹，是精神的身体存在的作用。当这样的举动构成男子日常保养的部分内容时，原始时期为他提供了最可靠的占卜工具：裸体。甚至古人也了解有关这种真正实践，当西庇阿跌跌撞撞地踏上迦太基的土地上时，伸开两臂倒在地上，大声呼喊胜利的暗语：“我拥抱你，非洲的大地（Teneo te，terra Africana）！”他利用身体与这一时刻结合起来所产生的灾难凶兆，使自己受到身体的役使。在这类掌握之中，古代的节食、禁欲和守夜等苦行行为一直在庆祝它们的伟大胜利。每天清晨，白天都像一件新鲜的衬衫那样放在我们的床上；这件质地优良，由纯粹的预言编织得最紧密不过的纺织品再合身不过了。接下来的 24 个小时的幸福取决于我们醒来时那起衬衫的能力。

衣　橱

在他看来，报死讯的人非常重要。他的感觉——甚至有悖于所有的理性——使他成为来自于死者王国的使者。因为所有死者居住的社区如此庞大以至于像他这样只是报告死讯的人都能认识到这一点。“到众人那里去”（Ad Plures ire）在拉丁语中是死的意思。

在贝林左那火车站的候车室里，三位传教士引起了我的注意。他们正坐在和我斜对面的那张长椅上。我全神贯注观察中间那个人的动作，与其他两位修士不同的是，他戴着一顶红色的无檐便帽。同其他两人谈话的时候，他把两只手合拢起来放在两腿之间，只是时不时地上下左右移动，做一些轻微的动作。我心里想：他的右手肯定知道左手在干什么。

从地铁里走到露天地里，走到明亮的阳光之下，而未感到头昏眼花，会有这样的人吗？然而就在几分钟之前他走下地铁的时

候，太阳光仍然是那么明亮。所以他马上忘记了地面世界的天气。地面世界也将忘记他。因为，除了他自身的存在像天气一样轻松地和紧密地穿过两三个他人的生命，对于自身的存在，他还能说些什么呢？

莎士比亚、卡尔德龙的戏剧的最后一幕一再充斥着战斗，国王、王子、侍从和追随者“进来，消失。”当观众看清楚他们那一刻时使他们便停止。在舞台上可以捕捉到剧中人物(dramatis personae）的逃跑。受到舞台的控制。他们进入到未参与的、真正无偏见的人的视域中，这使得烦恼的人喘过气来，沐浴在新鲜的空气中。“逃跑”的人在舞台上露面从这里获取它的隐藏意义。我们对这种程式的解读充满了对一个地点、一盏灯、脚灯耀眼的光芒的期待，在这种期待之中，我们穿过生活而逃跑很可能同样被旁观者的在场所掩盖。

赌　　场

资产阶级的生存是私人活动的王国。一种行为模式的本质和它的暗含意义越重要，就越是偏离于这里的见解。政治信仰，财政状况，宗教——所有这一切都寻找隐藏处，家庭是腐朽的、阴暗的大厦，最可耻的本能被放在这所大厦的壁橱和隐蔽的角落。平凡的生活宣告性冲动完全从属于隐私。所以求爱成为仅仅是两人之间发生的一种默默的、极为严肃的交易，这种彻底的私下的求爱摆脱了所有的义务，是“调情”的真正新义。对比之下，无产阶级和封建时代男子之间的相似之处在于，在求爱中，他们首先要战胜的与其说是女人毋宁说是竞争者。他们由此而对妇女产生的尊重比因妇女自由的缘故而对她的尊重更深切，他们对她俯首帖耳。性爱重点向公共领域的转移既是封建性质的又是无产阶级性质的。在如此这般的情况下，看到男人和女人在一起很可能并不仅仅意味着他和她睡觉。因此，在婚姻当中，价值并不存在于

婚姻双方不结果的"和睦"，像小孩子一样，婚姻的精神力量恰恰显示为婚姻双方在别的地方进行的斗争和对抗行为所产生的怪异后裔。

站着喝酒的啤酒馆

船员们很少离船上岸；与港口里经常没日没夜进行的装货和卸货的劳动相比，在公海上工作就是假日了。当一群人得到允许可以离岸几个小时时，天已经黑了。至多通往酒馆路上的大教堂影影绰绰地像是一个黑糊糊的海岬。酒馆是每一个城市的解谜的钥匙：知道在哪里能够喝到德国啤酒要有足够的地理和人种学知识。德国船员的酒吧展开了这座城市的夜间地图：从那里到妓院，到其他酒吧毫不费力。在很多天之内，水手们在吃饭时还要提到它们的名字。因为离开某一港口之后，水手们一个一个地像升起小小的三角旗一样，提到下一个海港的酒吧和舞厅、漂亮的女人和具有民族特色的菜肴的绰号。但是谁知道他这次是否能离船上岸？由于这个原因，一听说轮船到来并靠岸停泊，商人们就带着纪念品上船：链子和带有画面的明信片，油画，刀子，还有大理石小雕像。城市的景象没被看到而是被买到。在船员的前胸，来自香港的皮带与巴勒莫的全景画，还有斯德丁女郎照片统统并放在一起。他们所住的地方也完全与此相同。他们对雾气蒙蒙的远方一无所知，在资产阶级看来，那是异邦的土地。每所城市最能显示自身的，首先是伙食服务，然后是德国啤酒、英国啤酒、剃须皂和荷兰烟草。由于深受国际工业规范的影响，他们不会受小把戏和新玩艺儿的欺骗。船员们非常满足于事物的接近性，只有最精确的细微差别才引起他们的兴趣。他们能够通过鱼类而不是建筑风格或自然景观分辨各个国家。他对航行了如指掌，以至于他所取道的航线与过往的其他船只极为接近（轮船的汽笛发出号角声向本公司的船只致意）。这条航线竟然成为喧闹的通道，你不

得不因为交通堵塞而让路而行。他居住在一个城市的公海上，在这里，在马赛的卡尼皮埃尔，一个萨伊德港口（Port Said）酒吧斜对着一家汉堡妓院，在巴塞罗那的加泰卢尼亚广场可发现那不勒斯的奥沃宫。对于高级船员们而言，本国的城市依然值得为之自豪。但是对于普通船员或加煤工来说，这些人付出的劳动能量与船体中的商品保持接触，纵横交错的港口不再是家乡，而是修理船只的托架。听一听他们他们说的话，我们就可以认识到航海中的虚假。

流浪汉，滚开！

所有的宗教都尊崇乞丐。因为他证明，在一件既平凡而又神圣，既平庸而又能够再生的事情当中，作为给予的施舍物，智力与道德，一致性与原则却令人可悲地缺乏。

我们哀叹南方的乞丐，而忘记了他们在我们的鼻子底下坚持不懈的举动与学者在一个很难懂的文本面前的举动一样具有合理性。我们脸上表露的犹疑不定的阴影、稍稍表露的意愿或深思熟虑都逃不过他的注意。通过和我们搭话，马车夫的通灵术使我们认识到我们先前没有意料到的登上他的马车的内心倾向，从破烂货当中拿出使我们欢喜的单根项链或多彩浮雕宝石的商店店主的通灵术，都是一回事。

天文馆

如果人们在用一条腿站立的同时还不得不用最简洁的话阐述古代的教义，就像希勒尔阐述犹太人的教义那样，那么只能用这个句子来加以阐述："只有从宇宙中汲取力量的人才能拥有地球。"古人与今人的区别在于前者极度迷恋鲜为后世所知的一种宇宙体验，这种迷恋的衰落以现代肇始之初天文学的繁盛为标志。开普

勒、哥白尼和第谷·布拉赫肯定不只受到了科学冲动的推动。完全相同的是，单独强调同宇宙之间的视觉联系，是天文学迅速导致的结果，这就含有一种未来的不祥之兆。古人与宇宙的交往则不相同，他们重在心醉神迷的迷狂（Rausch）。因为只有在这种体验之中我们才能认识到什么离我们最近、什么离我们最远，二者缺一不可。然而，这意味着人只能集体性地与宇宙保持心醉神迷的接触。现代人认为这种体验无足轻重，可以避免，并且将它当作繁星点点的夜空引发个人性质的诗性的狂喜，这是危险的错误。它并非如此；它的时刻一次又一次来临，因而无论哪一个国家还是哪一代人都不能摆脱它，上一次战争已经十分可怕地表明了这一点，即企图与宇宙力量进行新的和史无前例的融合。民众、毒气、电力被投入到旷野之中，高频率的电流迅速穿过大地景观，新的星象在天空中升起，空间与深海响彻震耳欲聋的声音，而在大地母亲的身上到处挖掘献祭的竖井。向宇宙的这种无限制的求欢第一次以星球规模发动起来——即，本着技术精神发动的。但是因为统治阶级追逐利益的贪欲利用它来获得满足，技术背叛了人，使新婚的床变成了血池。驾驭自然（帝国主义者就是这样教导的）是全部技术的目的。但是谁会相信手舞着棍棒宣称教育的目的就是大人去驾驭孩子这样的人？教育最先不就是各代人之间的关系不可缺失的管理形式，并因而是驾驭（如果我们使用这一术语的话）那种关系而不是驾驭孩子不可缺失的管理形式。同样地，技术不是驾驭自然，而是驾驭自然和人之间的关系。作为物种，人（men）在几千年前就已经完成自身的发展；但是作为物种的人类（mankind）却刚刚开始自身的发展。在技术方面，人们组织自然界的生长原则（physis），通过这种自然生长原则，人类与宇宙的交往呈现一种新的、不同于它在国家和家庭中所具有的形式。人们只需回想一下速率的体验，人类现在凭藉速率准备开始向时间的内部进行不可胜数的旅行，在那里遭遇病人将从中汲取力量的节奏，正像他们以前在高山之颠、南海之滨的所作所为一样，“仙

境公园”是疗养院的原型。真正的宇宙体验的突发并不与我们习惯称为自然（Nature）的自然（nature ）的微小碎片联系杂一起。在上次战争中无数毁灭的夜晚，人类的精神状态受到了有如癫痫病人产生的狂喜一样的感觉撼动。随之而来的反抗是人类将新的身体置于控制之下的首次尝试。无产阶级的力量是判断它的康复期的标准。如果它没有被这种力量的纪律渗入骨髓，任何和平主义的争论都无法挽救它。只有在繁殖的狂喜状态中，活生生的物质才能战胜毁灭的疯狂。

（赵国新　译）

历史哲学论纲

(1940)

一

有一则故事讲一个机械装置。这机械装置制作得十分精巧，它能和人对弈，且棋艺高超，对手走一步，它就应对一步。对弈时，棋盘放在一张大桌子上，棋盘一端坐着一个身着土耳其服装，口叼水烟壶的木偶。一组镜子让人产生幻觉，误以为桌子每一面都是透明的。实际上，一个驼背侏儒藏在里面。这侏儒精通棋艺，用线牵动木偶的手，指挥它走棋。不妨想象有一个与此类似的哲学装置，那木偶就叫"历史唯物主义"，它将战无不胜。只要借助于神学之力，它轻而易举就堪与任何人匹敌——而神学，我们知道，今天已形容枯槁，不便再现身于人前了。

二

"现在总是表现出对未来的向往，而人的天性中最为显著的特征之一则是"，洛采[1] 写道，"一方面在特定场合极度自私；另一方面却缺乏这种对未来的向往。"略作思考，便不难看出，在我们

① 洛采：(Rudolf Hermann Lotze，1817－1881) 德国哲学家。——译注（以下未加说明的均为译注）

的心目中什么是幸福，这完全取决于我们处于一生中的哪个阶段。那种能够激发我们的向往之情的幸福，只存在于我们呼吸过的空气里，存在于可能和我们交谈过的人当中，存在于或许曾经委身于我们的女人身上。换言之，在我们的心目中，幸福和赎救是紧密联系在一起的。我们对史学所关注的过去的看法也是一样。过去带着时间的索引，把过去指向赎救。在过去的每一代人和现在的这一代人之间，都有一种秘密协定。我们来到世上都是如期而至。如同先于我们的每一代人一样，我们被赋予些微的弥赛亚[①]式的力量。这种力量是过去赋予我们，因而对我们有所要求的。这要求是不可能轻易满足的。历史唯物主义者清楚这一点。

三

一个不分主次记述事件的史学家，所遵循的是这样一条真理：对于史学来说，过去发生过的任何事情都没有消失。确实如此。不过，人类只有获得赎救才能全盘接受它的过去——也就是说，人类只有获得赎救，其过去的每一刻才是可喜可贺的。到那时，它所经历的每一刻都将受到嘉奖——而那时便是最后审判日。

四

去寻找吃的穿的，然后
天国会随之降临在你面前。

——黑格尔，1807

① 弥赛亚：在希伯莱语中的原意是“被涂了油膏的”（《新约·使徒行传》第十章第三十八节：“神怎样以圣灵和能力膏拿撒勒人耶稣，这都是你们知道的。”）在《旧约》中指上帝派遣来完成一特定使命的人；在《新约》中常用来指耶稣。

在受到马克思影响的史学家看来，阶级斗争从不停歇。阶级斗争所争夺的是粗俗的物质的东西；没有它们，任何优美的精神的东西都不可能存在。不过，在阶级斗争中，优美的精神的东西不是以战利品必然归于胜利者那样的方式而出现的。在这场斗争中，它们表现为勇气、幽默、诡黠和坚韧等品质。它们追溯既往，不断对统治者的每一个胜利——无论过去的还是现在的——加以质疑。正如花朵总是朝向太阳一样，通过一种隐秘的趋日性，过去也竭力朝向在史学的天空冉冉高升的太阳。这种形态变化十分不易觉察，历史唯物主义者必须予以注意。

五

过去的真实画卷一闪而过。捕捉过去不过是捕捉过去的形象；过去的形象在顷刻间闪现，从此再不复现；只有在这顷刻间它才是可以辨识的。“事实的真相不会离我们而去”：以历史主义的历史观加以理解，戈特弗里德·凯勒[1] 这句话恰好道出了历史唯物主义超越历史主义的地方。因为每一个不能被现在关注而加以辨识的过去的形象都可能无可挽回地消失掉。(研究过去的历史学家以激动的心情带来的喜讯可能在他开口的瞬间就了无声息地消失了。)

六

用史学的方法述说过去并不意味着去辨识它“本来的模样”(兰克[2] 语)；而是当记忆中的某种东西在危急时刻闪现的时候去抓住它。历史唯物主义希望，在危急时刻被历史单另挑选出来的

---

① 凯勒：(Gottfried Keller，1819—1890) 德国诗人、小说家。

② 兰克：(Leopold von Ranke，1795—1886) 德国历史学家。

过去的形象突然出现在人面前的时候把它留存下来。所谓危急，既关乎传统的内容，也关乎传统的接受者。二者都面临同样的威胁：即沦为统治阶级的工具。每一个时代的人们都必须做出努力，一次次把传统从陈陈相因的桎梏中解救出来。弥赛亚降临世上不仅是为了赎救人类，而且是为了征服“敌基督”（Antichrist）。只有坚信假如敌人获胜，连死人也不得安宁的历史学家，才有从过去煽起希望火星的禀赋。而这样的敌人还没有遭到失败。

七

想一想在这响彻神秘之声
的山谷中的黑暗和严寒。

——布莱希特《三便士歌剧》

对于希望重现某个时代的历史学家，富斯特尔·德·古朗格斯[①]建议说，他们应该把他们关于此后历史进程的所有知识统统抹掉。这再好不过地道出了历史唯物主义与之分道扬镳的那种研究方法。古朗格斯所建议的是一个移情的过程，其根源是心灵的怠惰，是心灵绝望于在历史的真实形象闪亮的瞬间对其予以理解把握的表现，也就是医学所说的淡漠抑郁症。中世纪的神学家把它视为悲哀的根本原因。对此熟悉的福娄拜曾经写道：“很少有人想象得到迦太基人复活将会是怎样的悲哀。”如果我们问历史主义的信徒们，他们事实上要移情于何人，这种悲哀就更加突出了。答案无可回避：移情于胜利者。而所有的统治者都是此前征服得手的那些人的后代。因此，移情于胜利者总是有利于统治者。历史唯物主义知道这意味着什么。直至今日，任何以胜利者的姿态出现的人都会加入胜利者的庆典行列中；随着这行列，现时的统治

① 古朗格斯：（Foustel de Coulanges，1830—1889）法国作家、历史学家

者从匍匐在地的失败者的身上迈步而过。按照传统的做法，战利品要载在车上随队伍展示。如今的战利品被叫做文化财富，但历史唯物主义者以审慎淡漠的态度看待它。因为眼界中所有的文化财富，无一例外，其来历全都让人思之骇然。它们的存在不仅有赖于创造它们的那些有着非凡智慧才情的人士的心血，而且也有赖于和他们同时代的无名者的辛劳。任何一部记录文明的史册无不同时又是一部记录残暴的史册，正如同这样的史册不可能免除残暴一样，文化财富从一个主人手里转到另外一个主人手里的方式同样沾染着残暴的气息。因此，历史唯物主义者尽可能对它避而远之，在他看来，他的任务就是要逆向梳理历史。

八

被压迫者历来的遭遇告诉我们，我们目前所处的“紧急状态”不是非常情况，倒是惯常情况。我们必须形成一种与这样的认识相一致的历史观。那样，我们就会清楚地意识到，我们的任务就是要促成一种真正的紧急状态，这将改进我们在反法西斯斗争中的形势。法西斯主义之所以有机会得逞，原因之一就是，在进步的名义下，反对者把它看做一种历史的常态。时下人们对我们正在经历的事在二十世纪“竟然”还能够发生，感到不可思议。这种态度不是哲学的态度，这种态度不是觉悟的开始——除非是这样一种觉悟，即导致这种态度的历史观是站不住脚的。

九

我展翅欲飞，
我欲归去，
若滞留无尽之时

我将运命艰危。

——葛哈德·舍勒姆，《天使的问候》

克利[1] 一幅名为《新天使》的画表现一个仿佛要从某种他正凝神审视的东西转身离去的天使。他展开翅膀，张着嘴，目光凝视。历史天使就可以描绘成这个样子。他回头看着过去，在我们看来是一连串事件的地方，他看到的只是一整场灾难。这场灾难不断把新的废墟堆到旧的废墟上，然后把这一切抛在他的脚下。天使本想留下来，唤醒死者，把碎片弥合起来。但一阵大风从天堂吹来；大风猛烈地吹到他的翅膀上，他再也无法把它们合拢回来。大风势不可挡，推送他飞向他背朝着的未来，而他所面对着的那堵断壁残垣则拔地而起，挺立参天。这大风是我们称之为进步的力量。

十

修道院布置题目给修道士们思考，目的在于使他们摆脱尘世俗务。我们在这里阐述的见解也是出于类似的考虑。反对法西斯主义的人们原本寄予希望的政治家们已经认输了；不仅认输，而且出卖自己的事业，使自己输得更加彻底。当此时，阐述这些观点就是为了把众多的政治信徒从叛徒们为他们布下的罗网中解救出来。我们认为，政治家们固执地相信时代在进步，他们自信有着雄厚的"群众基础"，以及最后他们一味依附于一架不可控制的党派机器，这是同一事物的三个侧面。我们的思考就是源自这样的认识，其目的就是让人们看到，为获得一种同这些政治家们仍旧坚持的思维毫无瓜葛的历史观，我们必须为我们的习惯思维付出怎样高昂的代价。

---

① 克利：(Paul Klee，1879—1940) 瑞士画家，"蓝色骑士派"成员。

十一

因袭成文从一开始就是社会民主主义的重要组成部分，这不仅表现在它的政治策略中，也表现在它的经济观点中，这是它日后衰落的一个原因。社会民主主义告诉各国工人阶级它在随着时代的潮流而前进，这一观念极大地腐蚀了德国工人阶级。它把技术的发展看做水往低处流的自然趋势，而它是随着这一自然趋势而前进的。由此到那种认为工厂劳动自当带来技术进步，因而工厂劳动就是一项政治成就的幻想，只有一步之遥。以往新教的劳动伦理观又在德国工人之中以世俗的形式复活了。《哥达纲领》[①]把劳动定义为"一切财富和一切文化的源泉"，就已经露出了这种把不同概念混为一谈的痕迹。马克思嗅出了这葫芦里的货色，反驳说："……一个除自己的劳动力外没有任何财产的人"必然"不得不为占有劳动的物质条件的他人做奴隶"。然而，这种把不同概念混为一谈的错误论调还是传播开来，此后不久，约瑟夫·狄茨根宣称："现代救星名叫劳动。劳动的改进就是财富，这种财富将成就以往任何赎救者所从来不可能成就的业绩。"这种关于劳动的性质的庸俗马克思主义观念回避了产品在不属于工人支配的情况下如何造福于工人的问题。它只看到了人在支配自然方面取得的进步，而没有看到社会的退步；它已经显示出日后人们在法西斯主义那里碰到的技术治国论的特性。这其中存在一种有别于1848年革命之前空想社会主义自然观的自然观，这是一个不祥之兆。上述这种新的劳动观实际不外是对自然的掠夺，而持这种观念的人还天真地、自以为是地拿它同对无产阶级的掠夺相对比。事实证

---

① 《哥达纲领》：在1875年的哥达大会上，分别由拉萨尔和马克思、李卜克内西领导的两个德国社会主义政党实现合并。由李卜克内西和拉萨尔起草的《哥达纲领》受到当时在伦敦的马克思的猛烈抨击。可参看其《哥达纲领批判》。——原注

明，同这种实证主义的观念相比较，人们常常引为笑谈的傅立叶的幻想却令人吃惊地合理。按傅立叶的幻想，作为高效率的合作劳动的结果，夜晚的大地将有四个月亮照明，南北两极的冰将融化，海水将不再是咸的，猛兽将听从人的驱使。所有这些都形象地展示了一种不同于掠夺自然，而是能够把在自然的腹中沉睡的潜在事物催生出来的劳动。按照狄茨根所说，自然是“无偿地存在的”，这样的自然观最后完成了这种荒谬的劳动观。

十二

> 我们需要历史，但我们的需要不同于
> 闯入知识花园的一个游手好闲的人的需要。
> ——尼采《谈历史之用与历史之妄用》

掌握历史知识的不是任何别人，而是奋斗着的被压迫阶级。在马克思看来，这一阶级似乎是最后一个被奴役的阶级，它是以历代被蹂躏者的名义完成解放任务的复仇者。这种认识虽然在斯巴达主义集团[①]那里有过短暂的回光返照，但对社会民主党人来说始终是要反对的。在长达三十年的时间里，他们可以说一直想方设法要抹掉布朗基[②]这个名字，尽管在整个上世纪，这个名字一直是响亮的最具号召力的声音。社会民主主义以为，适合工人阶级担当的角色是未来后代的赎救者，然而这样却割断了其有着极强大力量的肌腱。灌输这样的东西使得工人阶级把它的仇根和牺牲精神全都忘记了，因为滋养二者的是被奴役的先人的形象，而

① 斯巴达主义集团：(the Spartacist group) 在第一次世界大战初期，为反对德国社会党推行的拥护战争的政策，由卡尔·李卜克内西和罗莎·卢森堡创立的一个左翼集团，后并入共产党。——原注

② 布朗基：(Louis Auguste Blanqui，1805—1881) 法国社会主义革命领袖，曾多次被捕入狱，1871 年巴黎公社期间当选公社主席（?）。

不是获得解放的后代子孙的形象。

十三

我们的事业一天天清晰起来，我们的人民一天天聪明起来。

威廉·狄茨根《论社会民主主义的宗教》

社会民主主义理论的基础是一种脱离实际、教条武断的进步观，其实践更是如此，社会民主党人心目中的进步首先是人类自身的进步（并不仅仅是人的能力和知识的发展）。其次，与人类无限趋于完美的特性相一致，进步是某种无穷尽的东西。再次，进步是不可抗拒的，是某种自动循着一条直线或螺旋线前进的东西。这些论断的每一条都是有争议的，都是可以质疑的。不过，事到如今，对社会民主主义的批评一定不能停留在这些断言上，而必须深入到它们背后，把火力集中到他们共同的基础之上。人类的历史性进步与人类穿越匀质的、空洞的时间的进程是两个密不可分的概念。对于进步概念本身的任何批判都必须以对于这样一种进程的概念的批判为基础。

十四

起源即目标。

——卡尔·克劳斯[①]《信中的话》（第一卷）

史学是这样一门学科，其结构不是建筑在匀质的、空洞的时

① 克劳斯：（Karl Kraus，1781－1831）德国哲学家。

间之上，而是建筑在充满着“当下”(Jetztzeit)[1]的时间之上。因此，对罗伯斯庇尔[2] 来说，古罗马是一个他从连续统一的历史过程中爆破出来的一个填注着当下时间的过去。法国大革命的领袖们把法国大革命看做古罗马再世，它让人想起古罗马，就如时装让人想起过去的服装一样。无论时装是在哪一片久远岁月的丛林中飘动，它所体现的还是时下的风尚：它是倒着跃向过去的。然而，这样的跳跃是发生在由统治阶级发号施令的舞台上，发生在历史的旷野中的同样的跳跃是一种辩证的跳跃，马克思就是这样来看待革命的。

十五

革命阶级在行动之时有一种典型的意识，认为他们行将让连续统一的历史进程土崩瓦解。大革命带来了一种新的历法，历法的第一天起着一种为历史存照的慢镜头照相机的作用，而且基本上，这一天又是年复一年以节日的形式出现的让人缅怀的日子。因此，历法不像钟表那样，只是单纯衡量时间，它们是某种历史意识的纪念碑；不过，在过去的百年间，欧洲没有显现出丝毫这样的历史意识的痕迹。在七月革命[3] 期间发生的一件事表明这种意识依旧活生生地存在着。在战斗的头一天晚上，人们发现巴黎塔楼上的钟一个个同时遭到枪击。一个有着非凡洞察力的目击者写下这样的诗句：

---

① 本雅明用“Jetztzeit”一词，并加了引号，说明他表达的不是与 Gegenwart —即现在——对等的意思。他想的显然是那神秘的 nunc stans。——原注

② 罗伯斯庇尔：(Maximilien Francois Maris Isidore de Robespierre，1758～1794)法国革命领袖，雅各宾派重要成员，1793 年成为公共安全委员，引进血腥统治，次年被处绞刑。

③ 七月革命：发生于 1830 年，为期仅 3 天，革命迫使反动的查理十世退位，从而结束了复辟的波旁王朝。

谁能相信！人们说众多的现代约书亚[①]，
仿佛和时间过不去，站在每一座塔楼底下，
向日晷射击，好挡住白昼的脚步。

十六

现在不是某种过渡，现在意味着时间的停顿和静止，这是历史唯物主义者必备的观念。因为这一观念为历史唯物主义者自己书写历史所立足的现在提供了定义。历史主义给出的是过去的“外部”形象；而历史唯物主义提供的则是人在过去的独特经验。别人尽可以在历史主义的窑子里被那名叫“从前有个……”的妓女折腾得精损神亏，历史唯物主义者不会着迷于她的色相。他始终控制着自己的力量，始终精力十足，足以承担爆破连续统一的历史过程的任务。

十七

归根结底，历史主义研究的是一般历史，这是合乎情理的。唯物主义史学与它在方法上有着鲜明的区别，这一区别超过唯物主义史学与任何其他史学门派之间的区别。一般历史没有理论武器，其方法只是添加剂；它收集一堆资料，填注到匀质的、空洞的时间中。而唯物主义史学则建立在一个结构原则的基础上。思维不仅包括意念的流动，而且也包括意念的停止。每当思维在一个充满张力的构型中突然停止，这一构型就会受到冲击，通过这样的冲击，构型就会结晶为一个单子。历史唯物主义者只有在一个历

① 约书亚：典出《旧约·约书亚记》，约书亚为追杀亚摩利五王，曾祷告耶和华让太阳和月亮停止。

史问题以单子的形式出现的时候才去研究它。他从这一结构中看出了弥赛亚式的事件停止的迹象——换句话说，他看出了为受压迫的过去而斗争的革命机会。他之所以注意这样的机会，是为了把一个特定的时代从连续统一的历史过程中爆破出来，把一个特定的人的生平事迹从一个时代中爆破出来，把一件特定的事情从他的整个生平事迹中爆破出来。这一方法的结果是，这一特定的事情同时既保存着又删除去这个人整个的生平事迹；这个人的生平事迹同时既保存着又删削去这一特定时代；这一时代同时既保存着又删削[①]去整个历史过程。站在历史的高度而理解的东西是富有营养的果实，时间则是包藏在果实中的宝贵但淡然无味的种子。

十八

一个现代生物学家写道："与地球上有机生物的历史相比较，人类区区五万年的历史不过如同一天二十四小时最后的两秒钟。依照这样的比例，人类文明的历史则只是一天最后一小时的最后的五分之一秒。"作为典型的弥赛亚式时间，现在包含着整个人类的历史，是整个人类历史的一个巨大的缩略物。它与人类历史在宇宙中的地位正相仿佛。

甲

历史主义满足于在历史上不同的时刻之间建立因果联系，但任何事实都并不仅仅因为构成原因就具有了历史意义。可以这样说，这一事实是在事后，跨越可能与它相距千百年的诸多事件之后才具有了历史意义的。一个以此作为出发点的历史学家便不再把一系列的事件当做成串的念珠去讲述。相反，他把握的是他自

① 即黑格尔所用的术语 aufheben，它同时有三层意思：保存、提高和删削。

己的时代和一个明确的、早先的时代所形成的结合体。这样，他所建立的关于现在的概念是一个把现在看做透入了弥赛亚式时间的碎片的“当下时间”的概念。

乙

卜卦人从时间中找出它所蕴藏的东西。在他们的经验中，时间肯定不是匀质的、空洞的东西。任何人如果记着这一点，或许就能领会人是如何在记忆中体验过去的——也就是说是以与卜卦人完全相同的方式体验的。我们知道，犹太人是被禁止探察未来的。然而，摩西五经[①] 和祷告却教他们记忆。这就剥去了未来的魔力——所有到卜卦人那里去寻求启示的人全都是屈从于这样的魔力。然而，这并不意味着对犹太人来说，未来就成了匀质的、空洞的时间。因为每一秒的时间都是一道弥赛亚可能从中进来的狭窄的门。

（张耀平　译）

---

① 摩西五经：(the Torah)《旧约》的前五部书，包括《创世记》、《出埃及记》、《利未人纪》、《民数记》和《申命记》，相传为摩西所作，记述古代以色列人的历史、法典和教规。

译 后 记

《否定辩证法》的英译者E. B. 阿什顿在该书英译序中写道："卢卡契和本雅明也许会迫使一个译者为了训练有素的读者大众不得不冒生命之险。"在另一处，他又讲了一件轶事，说一位他特别推崇的翻译家受托翻译一本书，当人们问他是否读过这本书时，他回答说："我没有读，我翻译了。"《本雅明文选》的翻译确实给人一种"冒生命之险"的感觉。在本书的编选和翻译过程中，我们的确感到这是我们自从事翻译工作以来所经受的最严峻的考验之一，翻译本雅明的著作不仅需要把本雅明的英文译本转译成中文所要求的深厚的英文功底和必要的理论知识，而且还需要一股敢于攀山越岭的劲头和勇气，尽管本雅明全部著作的崇山峻岭目前还不是我们所能够攀越的。然而，在这本书中，本雅明所给予我们的并不完全就是深奥闪光的思想和汪洋恣肆的知识，而更多的，也许更重要的，是一种感受，一种任何其他思想家所不能给予的体验。读者在阅读中也许不能直接看到德里达曲径通幽的哲理，或福柯喷如泉涌的思潮，或巴尔特浸透思想芬芳的文本快乐，但将与译者一道，一定能在步履艰难的垦拓耕耘中体味语言与思想的融合，感受我们居留于其中却又常常忽视、我们几乎无时不在言说却又往往落入"无言"状态的那种语言的体验。马丁·杰称这种体验为"无主体的体验"，格雷·史密斯认为这是"本雅明的伟大主题……是他分析现代性、历史哲学和艺术理论的真正焦点"，而在本雅明本人看来，这种体验乃是"一种形式"，体现着

文学作品"来世的生命",是重要的世界文学作品得以持续的标志。

阿什顿所推崇的那位翻译家关于读解与翻译的说法在翻译阿多尔诺的特定情况下也许还有几分道理，但在我们看来，对于任何一部理论译著，尤其是对于《本雅明文选》来说，细读则是必要的基础，"翻译了而没有读"并不是一种可提倡的态度，尽管可以证明工作的艰辛。诚如本雅明本人所说，翻译"负有监督原文语言的成熟过程与其自身语言的分娩阵痛的特殊使命"。从"监督原文语言的成熟"到"自身语言的分娩阵痛"，如果我们把前者比作对原文的理解，把后者比作目标语言的表达的话，那么，这"监督"和"阵痛"就是再贴切不过的比喻了。在《文选》的翻译过程中，我们所面对的"监督"是双重的：我们自身对"原文的成熟"的监督，和我们时刻都感到的周围无数专家学者审视的眼光对我们的"监督"。这两种"监督"对于我们当前的翻译状况而言是至关重要的，是能够扭转"译界乾坤"的两种意识：监督和被监督的意识。对本《文选》的译者来说，这种意识就更加强烈，因为我们所面临的挑战也是双重的：来自德文的和来自英文的。在把经过翻译的"原文"转译到中文即目标语言或翻译者自身的语言时，最终产品已经与真正的原文"隔了两层"，这期间不可能不丢失些什么。但我们相信，在"自身语言的分娩阵痛"中，在"阵痛"过后的生产所带来的"快感"中，我们不能不感受到那种"无主体的体验"，惟其如此，我们本来就期望不高的愿望也就达到了。本雅明曾给予真正的翻译家以极高的赞誉，认为他们"比创造性作家更重要"，而我们的体会是，翻译本雅明比创造性写作还要难。也许正因如此，我们期待着来自方家里手热心诚挚的指点和扶助。只要我们大家都本着对本雅明负责的态度，只要我们都认为译介本雅明对当下的文学、文化和政治理论批评具有相当重要的价值，那么，我们就可以把本选集当做攀越本雅明这座崇山峻岭之前所必经的一条崎岖小路，而一旦走得多了，这段崎岖小路或许会变成宽广的道路了。

本选集选了13篇文章，我们尽可能地选择本雅明最具代表性的作品，而一些有译本的重要作品，我们基本未收入。为了使读者在阅读本雅明之前对他有个全面的了解，我们特请我们的导师刘象愚教授撰写了前言，希望能够对理解本书内容起到导读作用；北京师范大学历史系刘北成教授在本书编译过程中提供了大量资料和热心指导；中国社会科学出版社汪民安先生约请我们编译这本文选，并在具体篇目的选定上，同我们进行了仔细的商定，在此，我们向他们表示由衷的谢忱。

编者

1999年5月31日于北京